مفتتح

أول ما يصافح عين القارئ لأطروحة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة ـ بعد المقدمة التى كتبها أستاذها طه حسين ـ هو الكتاب الأول من الأطروحة، وعنوانه «ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب». والكتاب دراسة ضافية، تبذل جهدها فى الحصر والاستقصاء، فى حدود وقتها (وقد نوقشت الأطروحة فى يونيو ١٩٤١) لعرض وتقديم نسخ ألف ليلة المطبوعة والمترجمة ما بين كلكتا وبرسلو والقاهرة وبيروت وباريس واسطنبول، ويعرض الكتاب لترجمة أنطوان جالان الشهيرة بإضافاتها، وطبعاتها المتعددة، والترجمة عنها إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والهولاندية والدانماركية والألمانية والسويدية والروسية والبولاندية والهنجارية. وقد أدى نجاح هذه الترجمات التابعة إلى ترجمات مباشرة أخرى، كما فعل ڤون هامر وڤيل وهاننج وليتمان فى الألمانية، وهنرى تورنز وإدوارد لين وجون بين فى الإنجليزية. وإلى جانب الترجمة، يقرأ القارئ فى هذا الكتاب، عن دراسات العلماء الألمان والإنجليز والفرنسيين والدانماركيين والأمريكيين عن أصل «الليالى» والكيفية التى تركبت بها ومنها. ويقرأ القارئ بعد ذلك عن أبحاث أخرى للموضوعات والتيمات والوظائف. وهناك الدراسات المقارنة التى تصل بين الشعوب والأجناس، ودراسات الموازنة التى تقارن بين ألف ليلة وغيرها من أنواع الأدب العربى وأشكاله. وينتقل الكتاب إلى الحديث عن أثر «ألف ليلة» فى الآداب العالمية والبيئات الأدبية المختلفة، ونشهد طيفاً بهيج الألوان من أشكال التأثر الفارسية والتركية والفرنسية والإنجليزية، وننتقل ما بين فنون الكلمة وفنون اللون والنغمة والحركة.

وبعد أن يفرغ القارئ من هذا الكتاب الأول من أطروحة سهير القلماوى، يثور السؤال فى رأسه. ويولّد السؤال المثار عشرات من الأسئلة التى لا تكف عن طلب الأجوبة. ومن المؤكد أن هذه الأسئلة كانت أحد الدوافع لما رأيناه من تطورات مذهلة فى دراسة ألف ليلة وليلة، بعد أن كتبت سهير القلماوى ما كتبته فى أطروحتها التى ناقشتها فى عام ١٩٤١ . لقد اتسعت الدائرة الجغرافية للدارسين فى الشرق والغرب، واتسعت الدائرة المنهجية لدراسة المصادر والأصول وأشكال التأثر والتأثير. وتحولت ألف ليلة وليلة، مع مرور الوقت والتغير المتدافع للمناهج والإجراءات، إلى مرآة ينعكس عليها التعدد، وتعكس هى لغة الاختلاف. وما كان يشار إليه فى سطر واحد،

أحياناً، فى أطروحة سهير القلماوى، أصبح موضوعاً لأطروحة دكتوراه. وما كانت تعبر عليه سهير القلماوى عبوراً سريعاً. أصبح منطقة جذب للكثير من الأعين الفاحصة فى الشرق والغرب. وبعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غربياً حديثاً، بدأه أنطوان جالان الذى عمل سفيراً فى اسطنبول، وقضى حياته يقتنص التحف الشرقية، إلى أن عثر على ألف ليلة وليلة، وتعرف حكاياتها شفاهة على لسان أحد المارونيين من حلب، أقول بعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غربياً حديثاً، بوصفها طرفة شرقية، تحولت إلى فضاء لا نهائى متعدد الأبعاد، يستوعب كل الجنسيات، ابتداءً من أصل المولد وانتهاءً بروافد التأثير، ويجذب إليه أنظار المترجمين والدارسين والقراء من الباحثين عن المتعة الأدبية فى كل لغات العالم.

ولكن ما السر فى ذلك كله؟ ليس سحر الشرق وحده، ليس عالم المحرمات، ليست الدهاليز المخيفة الجذابة التى يفتحها الحكى للخيال، ليس الجنس الذى يجتذب المحرومين كما تجتذب النار الفراشات، ليست التحولات والغرائب والعجائب، ليست حكايات الحيوان أو السحر، إن كل ذلك موجود، ومثير، يفتن القلوب والعقول. لكن ما يكمن وراءه أعمق من ذلك كله. إنها رمزية المعرفة وسحرها. المعرفة التى تتحول بها شهرزاد إلى نمط من الأنماط العتيقة المجسّدة لحضورها، والتى تتحول شخصيات كثيرة فى الليالى إلى تجليات لها. ما الذى فعلته شهرزاد؟ مارست سحر الحكى، واقترفت فعل القص. لكن حكى ماذا؟ والقص عن أى شئ؟ إنها الصورة الأنثوية لبيدبا الحكيم، فى كليلة ودمنة، بيدبا الذى نقل، بالمعرفة، دبشليم السلطان الطاغية من مستوى الضرورة الحيوانى إلى أفق الحرية الإنسانى . بيدبا وشهرزاد صانعا معرفة، يقودان من يقترب منهما إلى قارات مجهولة من المعرفة اللامحدودة. وكما تنتقل الرحلة معهما عبر صوى التمثيلات والكنايات والاستعارات والمجازات التى تسمى حكايات، ونرى من صنوف البشر والحيوان ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ونشهد من المغزى والمعنى ما يستحق أن يكتب على آماق البصر ليكون عبرة لمن اعتبر ومن لم يعتبر، يتحول القارئ المضمن والمروى عليه، فى دنيا الليالى، وينتقل من حال اللا معرفة إلى المعرفة، من الوعى التجريبى الفج إلى الوعى الممكن الواعد، من خشونة الحس ووحشية الرغبات إلى رهافة الشعور وشفافية النزعات.

تحدثنا ملحمة جلجامش عن أنكيدو الذى كان يهيم فى البرية، مع الوحش والحيوان، كأنه أحد الوحوش البرية، إلى أن تأتى إليه شمخت الساحرة، تقتنصه بروحها وجسدها، فيتغير أنكيدو، يفارق صورته البرية، ويتحول عن حضوره الوحشى، ويصير أكثر صمتاً لأنه صار أكثر معرفة.

ذلك هو ما فعلته شهرزاد بشهريار، أخرجته من صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى. أداتها فى ذلك أنها قرأت ودرت، وحفظت أسرار المعرفة، واستوعبت خزائن العلوم، فاستطاعت أن تفعل فى شهريار ما فعلته شمخت فى أنكيدو بأكثر من معنى. ولكنها عندما فعلت ذلك لم تكن أعرابية الأصل، أو هندية، أو فارسية ، بل كانت نموذجاً عتيقاً للإنسان الخالق، حامل الأسرار، سارق النار، رسول المعرفة والحكمة الذى يمس بعصاه كل من يحتاج إليه. ولأن شهرزاد واحدة من النماذج الإنسانية العتيقة، فهى تختزل الرغبة الإنسانية فى المعرفة، وتنطوى على شوقها اللاهب فى التعرف، والمزيد من التعرف. ولذلك، تحولت شهرزاد، منذ أن ولّدها الخيال الإنسانى، إلى رمز متعدد الأبعاد، كأنها جبل المغناطيس الذى يجذب إليه كل من يقع فى مجاله، ويقترب من دائرته، ولكن شهرزاد لا تحطم من يقترب منها، كما يفعل جبل المغناطيس، إنها تستوعبه لتضيف إليها. وتحتويه ليسهم فى وجودها.

هكذا، صارت شهرزاد طبقات وطبقات من الدلالات الإنسانية، وصارت ألف ليلة وليلة قطاعات وقطاعات من الخبرة الإنسانية. وتراكمت الطبقات والقطاعات فى تركيب فريد، يشد الجميع لأنه من صنع الجميع. هكذا، تخلّق سحر الحكايات التى تجذب كل البشر لأنها تنطوى على حلم كل البشر فى اكتشاف المجهول، فى أن نعرف أكثر مما نعرف، وأن نرتحل ولا نقيم، أن نتحول ولا نثبت، أن نتجدد ولا نجمد، أن ندرك أهمية المعرفة التى لا تكف عن التولد، والإبداع الذى لا يكف عن التطلع إلى أفق ليس له حد أو مدى.

وكما خزن ملوك ألف ليلة وليلة وأثرياؤها المعرفة فى خزائن الحديد ليصونوها، وليحتفظوا بها كما يحتفظ الإنسان بأثمن ما لديه، خزنت الذاكرة الإبداعية الإنسانية حكايات ألف ليلة، وظلت تضيف إليها. وبالقدر نفسه، ظلت ألف ليلة تضيف إلى البشرية، وتعد من يتطلع إليها بمزيد من المعرفة، ومزيد من الفهم، ومزيد من الدراية.

وذلك وجه من أوجه الليالى، يستحق المزيد من الكشف عن المزيد من أسراره .

رئيس التحرير

الليالى والحضارة الإسلامية
مناقشة ورؤية

فاروق خورشيد *

كتب الناشر «ليونارد. س سمترز» فى مقدمة الطبعة التى قام بنشرها بالإنجليزية لـ(ألف ليلة وليلة) عام ١٨٨٥ :

«فى معالجتى لفصول كاملة من النص مع مراعاة العديد من ملاحظات المترجم الأنثروبولوجية، رسخ فى ذهنى أن هذا الكتاب ليس فقط كتاباً كلاسيكياً، بل هو كتاب علمى وأنثروبولوجى أيضاً. وأنه لابد أن يحظى باهتمام أكبر من الاهتمام الذى تحظى به مجرد قصة تقرأ للمتعة».

والترجمة التى تحدث عنها الناشر هى ترجمة الكابتن سير «بورتون» التى تعد أضخم ترجمة ظهرت فى الغرب برغم العدد الكبير من التراجم التى ظهرت لـ(ألف ليلة وليلة)؛ فالترجمة فى عشرة أجزاء يليها ملحق فى سبعة أجزاء أخرى.

والحقيقة أن الملاحظات التى يتحدث عنها الناشر، والتى ملأت الكتاب، هى تعليقات مطولة تتناول بعض الظواهر الاجتماعية التى دلت عليها قصص الكتاب والتى تعكس واقعاً اجتماعياً عاشته البلاد الإسلامية فى فترات زمنية بذاتها. وهو ينهى الترجمة بفصل طويل عن الأدب العربى، وعن المعلومات التى ظهرت عن (الليالى) من خلال دراسات المستشرقين الذين اهتموا بالكتاب قبله، والمترجمين الذين تصدوا لتقديم الكتاب إلى اللغات الأوروبية المتعددة. فالواقع أن هذه الحكايات عرفت طريقها إلى الدراسات الفولكلورية والأدبية منذ عام ١٧٠٤م حين بدأ «أنطوان جالان» فى نشر ترجمته الفرنسية لـ(ألف ليلة وليلة) على أجزاء تخاطفتها الأيدى فى باريس فور طبعها-حتى انتهى منها عام ١٧١٧م. فمنذ ظهرت هذه الترجمة الفرنسية فى أوروبا، والترجمات تتوالى إلى كل اللغات الأوروبية، والناشرون يقبلون على نشر هذه الترجمات التى أعيد طبعها أكثر من مرة، لما كانت تلاقى من نجاح شعبى كبير فى كل لغة نقلت إليها.

* رائد من رواد الدراسات الشعبية.

ومع هذا النجاح الذى لاقته (ألف ليلة وليلة) باعتبارها عملاً قصصياً شعبياً عالمياً يجد صداه المدوى فى الشرق والغرب على السواء، بدأت تصدر الدراسات والتحقيقات العلمية التى تتناوله، وبدأت محاولات الوصول إلى أقدم المخطوطات لتعرف الأصول الأولى للكتاب، كما بدأ البحث عن المصادر الحقيقية للقصص الكثيرة مختلفة المنهج والاتجاه فى داخل الكتاب، وبرزت إلى جوار اسم «جالان» أسماء «جوتييه» و«برسفال» و«دراكولا»، مترجمين ومعقبين على (ألف ليلة وليلة) فى نصها الفرنسى. كما برزت أسماء «فون» و«جريفه» و«ليتمان» فى الألمانية. و«ليتمان» هو صاحب الترجمة الألمانية الأمينة التى لم تعتمد على نسخة «جالان» الفرنسية، وإنما اعتمدت على أصل عربى مطبوع فى كلكتا.

أما فى الإنجليزية، فتبرز أسماء «سكوت» و«كونز» و«لين» و«جون بين»، ثم أخيراً «بورتون» الذى أشرنا إلى ترجمته. والواقع أن وقوفنا عند هذه الترجمة بالذات كان لما ساقه المترجم من تبرير للتعليقات الأنثروبولوجية الكثيرة التى ملأ بها ترجمته؛ إذ بررها بأن الإنجليز فى أمس الحاجة إلى معرفة الشرق فى حياته الاجتماعية لتسهل عليهم مهمتهم فيه. وقد كانت مهمة الإنجليز فى عام ١٨٨٥ فى الشرق، كما هو معروف، مهمة استعمارية محضة.

فالمعرفة إذن ليست لذات المعرفة. والتعليقات العلمية والأنثروبولوجية والأدبية التى شغلت حيزاً كبيراً فى هذه الطبعة الضخمة لم تكن لوجه العلم والمعرفة، وإنما كانت خدمة لأهداف استعمارية لم يبخل عليها المترجم بكل الجهد والوقت والدأب الذى تتطلبه أمثال هذه الدراسة. ويقول فؤاد حسنين على، ص ١٥٥ من كتابه القيم (قصصنا الشعبى):

«هناك نفر من العلماء الأجانب ما كاد يطلع على الترجمة التى نشرها (أنطوان جلن) ـ يقصد ترجمة جالان عام ١٧٠٤م ـ حتى ذهب يفترض مختلف الفروض حول هذه القصص، وأخذ يشكك القراء فى عبقرية العربى وخياله الخصب.. وهذا ليس يستبعد على الغربيين؛ فقد كانوا فى ذلك العصر خاصة يحملون كل ضغينة وحقد للعنصر السامى. وكانوا يهاجمونه بمختلف الوسائل.. وشق عليهم أن تكون هذه الثروة القصصية فى اللغة العربية، ثمرة من ثمار الحضارة الإسلامية..»

والدراسات العديدة التى قام بها المستشرقون وعرضتها سهير القلماوى فى كتابها القيم (ألف ليلة وليلة) الذى نالت عليه إجازة الدكتوراه، تؤيد هذا الاتجاه وتثبته بما لايدع مجالاً للشك. ويقول فؤاد حسنين:

«اتجه بعض علماء السنسكريتية من الأوروبيين فى ذلك الوقت إلى القول بأن (ألف ليلة وليلة) ترجمة لقصص هندية. والهنود (آريون) فهذه الثروة إذن آرية. وكان على رأس هذه الجماعة من العلماء (شليجل) و(جولدتسيهر). ثم ظهرت جماعة أخرى من الأوروبيين أيضاً ومن المهتمين بالدراسة الهندية أمثال (فيير) و(جراى) و(شربنيتيه)، وانضم إليهم بعض علماء اللغات السامية أمثال (مللر) و(ادستوب) و(ليتمان) وقرروا رأيا وسطا وهو أن هذه القصص عربية فارسية أو بتعبير آخر سامية آرية..».

والواقع أن أمانة المؤرخين العرب هى السبب الأصلى الذى استند إليه المستشرقون فى محاولة إخراج (ألف ليلة وليلة) من الموروث الإسلامى إلى موروثات الشعوب الأخرى التى ترتبط بسبب أو بآخر

بالشعوب الأوروبية كالهند وفارس ـ وهما من الأسرة (الهندية ـ أوروبية)، أو بمعنى آخر إلى الشعوب الآرية التى تلتقى مع الشعوب الأوروبية فى النسب، فى زعم من قسموا الشعوب طبقاً لقصة نوح وأولاده الثلاثة الذين انحدرت منهم أصول شعوب الأرض فى الميثولوجيا السامية العالمية أيضاً؛ فقد أورد المسعودى فى الجزء الرابع من (مروج الذهب) أن كتاباً اسمه (ألف ليلة وليلة) ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. وقد عثر المستشرق «هامر» النمساوى على هذا النص فأقام الدنيا وأقعدها عن الأصل الفارسى لـ(ألف ليلة وليلة)، وتبعه غيره من المؤرخين الدارسين؛ بحيث أصبح هذا الأصل مسلمة معترفاً بها لاتناقش علميا، وإنما الذى يناقش هو مدى تأثير هذا الأصل على الصورة الحالية للكتاب، ومدى ارتباط هذا الأصل الفارسى بغيره من القصص الهندية والفارسية.

هذا كله والأصل الفارسى المشار إليه لم يعثر عليه أحد، ولم يظهر لاعند الفرس ولاعند غير الفرس من الشعوب الأخرى، وإنما الذى ظهر قصص متفرقة تتفق فى روحها العام، أو فى بعض جزئياتها الأساسية أو الفرعية مع واحدة أو أكثر من قصص (الليالى). أما (ألف ليلة وليلة) كاملة كما هى أو (هزارأفسانه) كما قال عنها المسعودى، فلم تظهر لها حتى الآن مخطوطة فارسية. بل إن المستشرق «لين» يذهب إلى أن (ألف ليلة وليلة) التى بين أيدينا، غير (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) التى ذكرها المسعودى.

والواقع أن نص المسعودى لايمكن فهمه إلا إذا رجعنا إلى نص آخر فى كتاب عربى مهم آخر هو (الفهرست) لابن النديم. فقد ذكر ابن إسحاق النديم(ألف ليلة وليلة) وذكر أيضاً كتاب (هزار أفسانه). وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم، ولكنهم لم يفيدوا منه إلا من حيث كونه تعضيدا لنص المسعودى حول الأصل الفارسى لـ(ألف ليلة وليلة)، برغم أن نص ابن النديم يوضح حقيقة الموقف بالنسبة إلى الكتاب وصورته الفارسية، وبالنسبة إلى ما تم حيال الكتاب فى المراحل الأولى لدخوله إلى العربية.

يقول محمد بن إسحاق النديم فى صفحة ٤٢٢ من طبعة المطبعة التجارية، فى مستهل المقالة الثامنة من الجزء الثامن من كتابه:

«أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وحمل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق فى ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع فى أيام ملوك الساسانية.. ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء البلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه.. فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب «هزارأفسانه» ومعناه الألف خرافة..».

ونص ابن النديم واضح فى مسار أدب (الخرافات) ومصادره عند العرب باعتباره أدباً متكاملاً، ألفت فيه المؤلفات ووضعت فى الخزائن، واهتم بها الملوك. فعنده أن هذا المصدر هو الفرس، وأن هذا اللون من الأدب إنما عرفته الحضارة الإسلامية بشكله الواسع المنظم الذى يجعله أدباً قائماً بذاته عن طريق دخول الفرس إلى الإسلام، وتحولهم إلى الدين الإسلامى داخلين فيه بكل موروثاتهم الحضارية القديمة، وبكل مكونات هذه الحضارة العريقة من علم وفن وأدب. فحين دخل الفرس الإسلام أصبحوا جزءاً منه يتفاعل مع العرب ليكون ما يسمى بالحضارة الإسلامية. وليس عجيباً أن يتصارع العنصران على سيادة الدولة سياسياً وفكرياً وفنياً على السواء منذ اللحظات الأولى لإسلام الفرس وضمهم إلى مكونات الشعب الإسلامى الذى بدأ فيه ـ منذ الفتح ـ امتزاج الدم العربى بدماء المسلمين الجدد من أبناء

الشعوب الأخرى، فتصبح قضية الشعوبية من أخطر القضايا التى واجهت الأمة الإسلامية وهى فى مرحلة هضم مكوناتها لخلق البنيان الواحد. وليس عجيباً أن تصبح قضية «عرب وعجم» من القضايا التى واجهت الإنسان المسلم منذ مطالع التكون الإسلامى الأول. فالعرب عرفوا الحضارة الفارسية قبل الإسلام، وأخذوا عنها وأفادوا منها وقلدوها، وحاكوا عدداً كبيراً من نتائجها الحضارية وخاصة فى الميدان الاجتماعى والفنى، فإذا ما جاء الإسلام اندمج الشعبان اندماجاً كلياً ليسهم كل منهما بنصيبه فى بناء الصرح الجديد المشترك، وليقدموا للعالم شيئاً جديداً، هو مزيد من جهدهما مع جهود الشعوب الأخرى التى دخلت الإسلام، وكونت ما عرفه العالم باسم الحضارة الإسلامية.

إلا أن نص ابن النديم لايعنى أن العرب لم يعرفوا (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) قبل الإسلام، فليس هناك مايبرر هذه المسلمة التى أخذ بها المستشرقون دون الوقوف عندها وقفة المناقش المتفحص، كما أخذ بها الدارسون العرب دون تمهل أو إمعان نظر. فالعرب أخذوا عن الفرس الكثير من ألفاظ الحضارة، ودخلت الألفاظ الفارسية ذات الاستعمال الاجتماعى والحضارى إلى لغتهم وأصبحت ألفاظاً عربية مستعملة، وإن عرف أصلها الفارسى ولم ينكر. والعرب عرفوا أيضاً قبل الإسلام، عن طريق الاحتكاك والتجارة، بل الحروب، الكثير من العادات الفارسية والأساطير الفارسية.

وهناك نص ذكره ابن هشام فى الجزء الأول من (السيرة النبوية) ص٣٠٠ من طبعة الحلبى يقول:

«وكان النضر بن الحارث من شياطين قريش وممن كان يؤذى رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب له العداوة، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسبنديار، فكان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكر فيه بالله أو حذر قومه مما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله، خلفه فى مجلسه إذا قام، قال: إنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه. فهلم إلى فأنا أحدثكم أحسن من حديثه ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً منى؟؟».

وهذا النص الذى أوردناه من ابن هشام يؤيده نص ذكره الهمدانى فى كتابه (الوشى المرقوم) يقول:

«لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلوم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب، وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها فى البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر بأخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان فى ظل الملوك السيارة».

بهذا النص يحدد الهمدانى مصادر الثقافة العربية المتعددة. فالعرب لم يكونوا بمعزل عن الحياة الفكرية للشعوب التى جاورتهم، وبالتالى فإن حكايات هذه الشعوب وأخبار ملوكها وأبطالها وقصص سمارها لم تكن بعيدة المنال عنهم. وما دام العرب قد عرفوا قصص رستم واسبنديار، فهم قد عرفوا الأساطير الفارسية القديمة، وكذلك موروثهم من حكايات وقصص. وليس من سبب يدعو إلى أن تتأخر معرفتهم بـ(ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) ـ إذا كان الاسمان يطلقان على

كتاب واحد، إلى مابعد الإسلام. نص الهمدانى، وكذلك نص ابن هشام، يرجحان معرفة العرب بقصص الفرس قبل الإسلام. أما نص ابن النديم، فهو يورد عبارة «ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه مايشبهه»، وهى عبارة صريحة فى معرفة العرب القديمة بخرافات الفرس، وفى محاكاتهم هذا النوع من الأدب، وفى تدخلهم فيه صياغة وتهذيباً وتنميقاً، ثم فى قدرتهم على هذا النوع من التأليف... ثم تأتى عبارته التى يقول فيها: «فأول كتاب عمل فى هذا المعنى: كتاب (هزارأفسانه)، لتدل على سبق المعرفة القديمة بالكتاب، وبالتالى سبق تناوله تهذيباً وتنسيقاً، وسبق التأليف فى معناه، وفيما يشبهه».

ونحن نريد أن ندلل بهذا على أن ترجمة الكتاب لم تتأخر حتى عصر المنصور فى القرن الثامن الميلادى كما قال «برتن»، وكما لاحظت سهير القلماوى فى تعليق لها على ما قاله بقولها: «ولعله يقصد عصر دخولها إلى العربية». فنحن لانوافق سهير القلماوى فى تأخر معرفة العرب بـ(ألف ليلة) حتى عصر المنصور. وإنما نحن نذهب إلى أن الكتاب دخل المحفوظ العربى مما نقلوه عن الآخرين، قبل هذا بزمن طويل عن ذلك جداً، وأنه عندما وصل عهد المنصور كان قد تم هضمه عربياً وإسلامياً، بحيث أصبح جزءاً من التراث العربى الفكرى الوجدانى، وبذلك أصبح من التراث الإسلامى الحضارى. فابن النديم ينص على أنه أول كتاب عرفه العرب من كتب الأسمار والخرافات ونقلوه عن الفرس. ثم هو حين نص على أن العرب نقلته إلى اللغة العربية لم يحدد زمناً معيناً لهذا النقل. ثم إن الكتب القديمة نصت على أسماء مترجمى الكتب التى قاموا بترجمتها عن غير العربية من اللغات، فقد نص أصحاب هذه الكتب على أن ابن المقفع ترجم (كليلة ودمنة)، بل إن ابن النديم يقول فى (أسماء الكتب التى ألفها الفرس) مانصه: «كتاب رستم واسبنديار ترجمة جبلة بن سالم».

أما (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) الذى ذكره ابن النديم أو المسعودى فلم ينص أحد منهما على اسم مترجمه. وهذا يرجح أن الكتاب كان قد ترجم قبل عصريهما بزمن طويل. ويؤيد هذا قول ابن النديم ص٤٢٣ من (الفهرست) فى وصفه كتاب (هزارأفسانه): «ويحتوى ألف ليلة على دون المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث به عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو فى الحقيقة كتاب غث بارد الحديث». فما دام ابن إسحاق النديم قد رآه كاملاً وقرأه بل حكم عليه هذا الحكم القاسى، فلابد أن الكتاب كان قد اكتمل فى صورة من صوره، وتم فيه ماتم فى غيره من كتب الأسمار، أى نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وأصبح الكتاب كاملاً تتناوله الأيدى. ومع هذا، فليس أحد يعرف من صنعه، ولا من ترجمه ولا من أضاف إليه أو نمقه. إذن، فقد غدا كتاباً شعبياً متداولاً، يدخل فى عداد التراث الشعبى، ويعبر عن الروح الشعبية، وتنطبق عليه قواعد كتب الفولكلور المدونة، من أنها مجهولة المؤلف شائعة النسب، ويحق عليها من حيث مستوى حكم رجال البلاغة والأدب وقواعد الكتابة قول ابن النديم «وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

فـ(ألف ليلة وليلة) إذن يكاد يكون الكتاب الشعبى الأول الذى جمع محفوظات الشعب العربى من الأسمار والخرافات أو من القصص. وهذه المحفوظات إما من موروثهم القديم فى العصر الجاهلى، وما سبقه، وإما من كل ما نقل إليهم من مأثورات الشعوب التى عرفوها واحتكوا بها، كشعوب الهند وفارس واليونان ومصر وغيرها.

وهذا المنحنى فى الإفادة من كل المأثور القصصى فى بناء الأعمال القصصية الجديدة منحى مألوف ومفهوم. فالقصة موروث إنسانى يجد فيه الإنسان نفسه وتجاربه وأشواقه، أياً كان مؤلفها الأصلى، أو أياً كان

موطن تأليفها الأصلى. ولعلها بهذا أسرع الأعمال الفنية ذوباناً فى ضمائر المتلقين، وأكثرها قدرة على أن تتلاءم فى كل بيئة جديدة تدخلها مع طبيعة هذه البيئة وروحها، لتغدو معبرة عنها هى، قدر ماعبرت عن بيئتها الأولى التى نشأت فيها.

وهذه الحقيقة أساس عمل عالم الفولكلور، فهو يحاول من خلال النص القائم أمامه أن يستخرج آثار البيئات الاجتماعية والجغرافية والتاريخية التى تظهر فى النص، أو التى تركت بصماتها على النص. و(ألف ليلة وليلة) تحمل بصمات هندية وفارسية ويونانية وفرعونية وعربية قديمة، كما تحمل أيضاً بصمات بيئات جديدة تكونت بعد الإسلام فى مصر والعراق والشام، وذلك فى الأجزاء التى يسميها المستشرقون بالأجزاء المصرية أو البغدادية. فتأليف القصص اعتماداً على كل ما وصل القاص من مأثورات عمل طبيعى معروف، واعتماد الكاتب على كل ما سبقه من تراث شئ شائع، لايحتاج إلى كل هذا العناء فى محاولة نسبة الكتاب مرة إلى الهند، ومرة إلى فارس، ثم مرات عدة إلى غيرهما من الشعوب، ليمكن لمستشرق أو لآخر أن ينزع الكتاب من مكانه فى الموروث الحضارى العربى، ليدخله فى موروث شعب آخر.

والاستدلال على بعد الزمن بمعرفة العرب (ألف ليلة وليلة)، الذى أقمناه على نص ابن النديم، ينفى ماتواضع عليه المستشرقون من اعتبار الكتاب من نتاج العصر العباسى، وينفى أيضاً القضية التى أقام عليها «فون جرونيباوم» أحكامه على (ألف ليلة وليلة) فى كتابه (حضارة الإسلام)؛ حيث يقول فى ص٣٧٢ من ترجمة الأستاذ عبد العزيز جاويد:

«تطورت المجموعة الضخمة من الحكايات والخرافات المعروفة بـ(ألف ليلة وليلة) فى أصقاع مختلفة من العالم الناطق بالعربية بين قرابة ٩٠٠ و١٥٠٠م ــ وتطمس اللغة واللون المحلى معالم العنصر الأجنبى للشطر الأكبر من مادة الكتاب طمساً فعلياً».

فالكتاب قد بدأت معرفة العرب به قبل هذا كما قلنا، كما أن العنصر الأجنبى امتص وتمثل، وتم هضمه، ولم يعد إلا مجرد إشارات لمصادره الأصلية، وما فى الكتاب خلق عربى إسلامى جديد امتلأ بالروح الثقافية الإسلامية، وأصبح تعبيراً عن الوجود الحضارى الإسلامى. ولكن هذا التطور الفنى والاجتماعى والتاريخى الطبيعى لايرضى الأستاذ «جرونيباوم»؛ فهو يستمر فى حديثه عن الكتاب قائلاً:

«إن روح الإسلام راحت تشيع فى حكايات يهودية الأصل أو بوذية أو هلينستية، وحلت النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم الإسلامية فى هدوء محل الأوضاع السابقة للمادة الأصلية، وأضفت على الكتاب تلك الوحدة فى الجو التى هى من أبرز ما تتسم به الحضارة الإسلامية من خصائص، والتى تمنع المشاهد لامحالة من أن يلحظ لأول وهلة ذلك التجميع المبرقش للعناصر غير المتجانسة التى تتركز منها تلك الحضارة».

وعلى الرغم مما فى عبارة «جرونيباوم» من سم تقطر به الكلمات والحروف، فإن الحقائق لايمكن تغييرها وإنكارها، فماذا كانت تكون (ألف ليلة وليلة) إن لم يعمل فيها العقل العربى المبدع، والوجدان الإسلامى الخلاق؟ لانحسب إلا أنها كانت ستصبح شيئاً آخر غير (ألف ليلة)؛ شيئاً نعرفه قائماً فى البقايا الفولكلورية لبعض الشعوب التى لم تجد من يحفظ المعنى الإنسانى الشامل فيها ليجعل منها نقلة حضارية واضحة. إن المستشرق «جرونيباوم» يجهد نفسه، فى فصل بعنوان: «يونان فى ألف ليلة»، ليثبت أن هناك الكثير من المؤثرات

الهلينستية فيها. والمجهود متعسف يرجع فيها الكثير من الحكايات إلى الأصل الهلينستى؛ حيث يشارك الكتاب فيها غيره من الموروثات العالمية القديمة الأخرى، بل بلغ به الأمر إلى حد اعتبار مجرد تشابه الفكرة دليلاً على الأصل الهلينى للحكاية العربية المشابهة لها. فيقول عن «رحلات السندباد» فى ص٣٧٨:

«إن الفكرة مهما تكن منطقية اختراعها، كان أول ظهور أدبى لها فى اللغة الإغريقية، ثم تناولها القاص الشرقى فتوسع فيها وأعطاها شكلاً غير الشكل الذى أعطاها إياه المؤلف الكلاسيكى».

والفكرة فى «السندباد» هى الرحلة إلى المجهول دائماً، والغربة من رحلة إلى رحلة. وهذه الفكرة ليست وقفاً على الإغريق، فقد سبقهم إليها المصريون القدماء، كرحلة «سنوحى» وغيرها من الرحلات التى امتلأت بها قصصهم. والواقع أن التفات الدارسين إلى الأصول الفرعونية لـ(ألف ليلة وليلة) التفات غير جاد، فلا نكاد نجد إلا «نولدكه» الذى يلتفت إلى أن قصص الشطار والسحر فيها أصول فرعونية، برغم أن نظرة سريعة إلى ماقدمه سليم حسن فى كتابه (الأدب المصرى القديم) من نماذج قصصية، تؤكد وجود تأثرات واضحة فى (ألف ليلة وليلة) بالكثير من الأفكار، بل الحوادث التى وردت فى هذه القصص. ولكن إصرار «جرونيباوم» وغيره من المستشرقين على البحث عن أصول إغريقية فى (ألف ليلة وليلة) مرجعه فى الحقيقة إلى موقف يتخذونه من الحضارة الإسلامية كلها بوجه عام، وهذا الموقف يتلخص فى عدة نقاط:

الأولى: أن الحضارة الإسلامية لم تقدم جديداً للإنسانية، بل اقتصرت على القيام بدور الناقل للحضارات القديمة دون إضافة جوهرية. هناك تغيير فى الشكل حقاً، ولكن هذا التغيير لايعتبر إضافة حضارية بل قد يعتبر معوقاً حضارياً. ويقول «جرونيباوم» فى تحديد واضح (ص٤٠٥):

«اجتمعت عناصر هندية وفارسية ويهودية ويونانية وبابلية ومصرية فضلاً عن عناصر عربية أصيلة فأصبحت كلاً واحداً على أيدى أساتذة مجهولين يرجع إليهم الفضل فى تلك الجزالة الهائلة التى ينطوى عليها مجموع (ألف ليلة وليلة)، وراحت اللغة العربية من حيث الظاهر والروح الإسلامى من حيث الداخل، توحد هذه الخطوط المتعددة، وتتولى حبكها فى بساط فاتن، يخطف الأبصار. وإن ألف ليلة فى تأليفها بين كل ما هو مختلف وكل ما هو متفاوت، لأشبه الأشياء بمثال مصغر للحضارة الإسلامية بوجه الإجمال».

المسألة إذن أن الجهود التى اتسمت بأنها جهود علمية مخلصة، إنما هى تحاول عن طريق المنهج العلمى إنكار كل الإضافات التى قدمتها الحضارة العربية والإسلامية الشامخة للبشرية عن طريق العطاء الفنى والوجدانى الذى يعبر عن الإنسان بواسطة الكلمة. والحقيقة أن كل الحضارات تقوم على هذه العناصر المتباينة التى ترثها عن الحضارات المنهارة التى سبقتها، والتى تأتى هى لتحل محلها فى قيادة التقدم البشرى. ولكن الحضارات الجديرة بهذا الاسم لاتقوم بالتوفيق بين هذه العناصر، وإنما تقوم بهضم هذه العناصر وتمثلها وإفرازها عطاء جديداً متميزاً، وتضيف إليها عنصر الزمن الجديد الذى هو امتداد لعمر الحضارات القديمة، كما تضيف أساساً إليها روح الإنسان الجديد الذى تمكن من قهر الحضارات القديمة التى لم تعد البشرية تحتاجها، والتى فضلت عليها بحكم عناصر الاختيار الطبيعى هذه الحضارة الجديدة الوافدة. إلا أن هذا الموقف يذكرنا بقول

«آرنولد توينبى» فى كتابه (الحضارة فى الميزان)، ص٢٩ من الترجمة العربية:

«منذ قرون طويلة كان أسلافنا يرون فى الإسلام خطراً مخيفاً يتهددهم قبل أن يسمع الناس بالشيوعية. ففى القرن السادس عشر وهو الزمن القريب منا نسبياً، كان الإسلام يبعث فى قلوب الغرب من الهوس ما تبعثه الشيوعية فى القرن العشرين. وهذا يرجع فى جوهره إلى أسباب واحدة، ذلك أن الإسلام كان يعتبر ـ كالشيوعية ـ حركة مناهضة للغرب، وبدعة دينية مخالفة لديانة الغرب.. فى الوقت نفسه كان الإسلام يستخدم كالشيوعية سلاحاً روحياً لا يمكن مقاومته بالأسلحة المادية».

والثانية من هذه النقاط أن الإنسان العربى فى زعم «جرونيباوم» غير قادر على الإبداع. وعلى هذا، فكل ما هو إبداع من تراثه، لابد من إرجاعه إلى عناصر أخرى تنتسب إلى حضارات أقامتها أجناس أكثر امتيازاً. وقد أرسى هذا الاتجاه فى أذهان المستشرقين، وأقاموا دراساتهم وبحوثهم فى الشعر والأدب على أساسه، وساعدهم على هذا موقف رجال الدين المنغلق على ذاته، والمسطح فى نظرته إلى الأمور؛ هذا الموقف الذى طبق المعايير الأخلاقية الصارمة على الفن، فاستنكر وأنكر كل ما هو خروج على القواعد المناسبة للمعنى الخلقى الجامد الذى تصوروا أن الدين يفرضه. وهذا الموقف فى الحقيقة تسبب فى انهيار الحضارة الرومانية بعد دخولها المسيحية، وبعد تمكن رجال الدين من فرض سيطرتهم الكهنوتية والكنسية على الفكر والفن. ولعله أيضاً تسبب ـ حين بعدت الشقة الزمنية بظهور الإسلام وفهم روحه الأولى ـ فى تحكم أصحاب العقليات الغيبية غير الفاهمة أو القادرة على الخلق، فى عصور تخلف الحضارة الإسلامية، وسيطرتهم على الفكر والفن باسم الدين.

وهذه العقلية هى التى أجازت كل ما هو مسطح من نتاج فنى، وهى نفسها التى رفضت كل ما هو خلاق وإبداعى فى إنتاج الفكر والعقل الإسلاميين، فأدت لا إلى تغيير صورة الحضارة الإسلامية وحسب، بل أدت إلى أن أصبح الدين الإسلامى بهذا الشكل الذى فرضوه معوقاً حضارياً، بعد أن كان هو الدافع الحضارى الجديد والخطير الذى خرج به العرب من الجزيرة العربية، ليقيموا أعظم حضارة شهدتها القرون الوسطى، واستمرت إلى مطالع ظهور الحضارة الغربية.

هذه العقلية هى التى حكم بها المستشرقون على العقل العربى، برغم أن أصحابها ليسوا بالضرورة من العرب، بل ليسوا فى الحقيقة ممثلين للعقلية الإسلامية التى امتصت ما سبقها من حضارات بصدر رحب واسع، وأضافت إليها البعد الإسلامى الروحى الذى يتحدث عنه «توينبى» فى الفقرة التى نقلناها عنه. وهذه العقلية وسيادتها فترة، وسيادة أحكامها على الفن، سهلت على المستشرقين أن يرجعوا كل إشراق فنى إلى غير العرب، حتى ليقول «ليتمان» عن (ألف ليلة وليلة) فيما نقلته عنه سهير القلماوى (ص٢٣): «إن القصص التى يقل فيها السجع والشعر أصلها غير عربى على الأرجح، وإن يكن كثير من القصص الواضح أصله الهندى أو الفارسى قد حشد فيه شعر وسجع»، وهكذا يصل الأمر إلى حد الاعتماد على الصياغة فى تقرير الأحكام عن هذا الكتاب العظيم، برغم أن «ليتمان» وغيره يعرفون تماماً أن الصورة التى وصلتنا من (ألف ليلة وليلة) مرت بأكثر من صياغة فى أكثر من مرحلة زمنية، وأنها تمت بشكلها الحالى على الأرجح فى القرن الحادى عشر، كما أن الباحثين يذهبون فى استنتاجاتهم إلى أن هذه الصياغة صياغة مصرية.

وقد رسبت هذه الأحكام فى أذهان الدارسين العرب أنفسهم، وأخذوها أخذ المسلمات حتى يخرج محمد غنيمى هلال (ألف ليلة) فى كتابه (الأدب

المقارن) من عداد القصص العربى تماماً، فيقول فى ص٢٢٣ من الطبعة الثالثة لهذا الكتاب:

«وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعا فى نشأتها إلى أصول هندية وفارسية كما قلنا، فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل».

والحقيقة أن (ألف ليلة وليلة) تقدم من الأحكام ما هو عكس كل الأحكام التى قيلت عن العقلية العربية؛ فهى تثبت قدرة هذه العقلية على الإبداع الفنى الكامل والرائع.. كما تثبت قدرة هذه العقلية على الاقتباس وإعادة الخلق من جديد. وما قيل عن آثار للحضارات الأخرى إنما هو دليل على أن الحضارة الإسلامية إنما جاءت لتنقل البشرية نقلة جديدة إلى أمام، فهى لم تبن من فراغ، وإنما هى احترمت عقل الإنسانية وفكرها وإبداعها، فاستغلت كل ما هو صالح من نتاجها لتضيف إليه روحها وفكرها ورسالتها الجديدة إلى البشرية. وإذا كان العالم ظل منذ ترجمة «جالان» لـ(ألف ليلة) وحتى الآن، يعيش فى أحلام الإنسان وأشواقه ومخاوفه، من خلال قصصها وخيالها وحبكتها الفنية، فإن هذا يؤكد مالهذا الكتاب من دين كبير على هذا العالم، وعلى هذه الحضارة الغربية الحديثة؛ يجب أن يعود حباً واحتراماً لأصحاب الفضل فيه؛ هؤلاء الذين أجهدوا أنفسهم فى إعادة إبداعها من جديد، وأضافوا إليها همومهم وأحلامهم فى أعمال قصصية فريدة.

إن وجود الآثار البابلية والفارسية والهندية والإغريقية والمصرية، فى هذه الموسوعة الفنية الضخمة، لايشكل باعتراف كل الدارسين إلا جزءاً واحداً من أجزائها، أما الجزء الآخر منها فأدب قصصى جديد كل الجدة، يعبر عن مجتمعات إسلامية متأخرة إما عاشت فى بغداد وإما عاشت فى القاهرة وإما عاشت فى دمشق. وقد التفت المستشرقون إلى هذا الجزء الأخير، ولكنه لم يحظ باهتمامهم أو دراساتهم. وتقول سهير القلماوى عن عمل المستشرقين فى هذا الجزء، ص٢٧:

«يذكر أولسيترب فى صدد هذا الجزء الذى لايجدى فى درسه البحث عن مشابهاته فى الآداب القديمة إن لين قد ذكر أنه كله مصرى. ولكنه يرى كما قد رأى نولدكه من قبل أن هذه القصص تحمل ولاشك آثاراً لإخراج المصرى أو التحسينات المصرية. ولكن بغداد موطن الرشيد نواة اجتمعت حولها الأصول لكثير من هذه القصص التى مازال أثر هذا الأصل واضحاً فيها، لذلك يقسم أوليسترب الجزء الباقى إلى مجموعتين الأولى بغدادية والثانية مصرية كما فعل نولدكه من قبل وليتمان وغيره من بعده».

وهذا موقف غريب ممن أجهدوا أنفسهم فى البحث وراء كل شخصية وكل اسم وكل حرف فى الجزء التاريخى من (الليالى). فشئ من اثنين، إما أن هذا الجزء الواقعى من (الليالى) يرتبط فنياً بالموروث المصرى والبغدادى أو الموروث الفنى العربى كله، فكان لابد من البحث المماثل فيه عن الأصول الفنية الشعبية العربية هذه وتحليلها، ودراسة خصائصها والخروج منها بأحكام عن أصول القصة العربية الواقعية، وعن ملامحها الفنية؛ إذ هى بهذا، وبما أحدثته من استهواء عند المتلقين الغربيين عند ظهورها، أحد التيارات التى أثرت ولاشك فى إبداعهم القصصى الواقعى حين بدأوا يحاولون الإبداع فيه، وهذا اللون القصصى أسماه دارسو (الليالى) باسم القصة الخبرية، وهو على التخصيص ـ شئ غير الأخبار القائمة فى كتب التراث العربى، خاصة كتب الأدب والتاريخ، وهو بالقطع أيضاً شكل فنى جديد يلعب فيه الخيال دوراً كبيراً من ناحية، كما يحمل سمات الإنسان العادى فى المجتمع العربى. ويرسم صوراً واضحة لاهتماماته ومخاوفه وآلامه من ناحية أخرى. وهو يرتبط

من ناحية المنهج الفنى بالحكايات المرحة (أو الفابولا) التى سادت القرون الوسطى فى أوروبا والتى يذهب دارس مثل الكزاندر كراب إلى إخراجها من الفولكلور، وإدخالها فى دنيا التأليف القصصى الفنى.

إلا أننا مازلنا نقف عند تجاهل كل الدراسات التى تناولت (الفابولا) لتشهد أنها تتعمد جميعاً إغفال هذا الأصل المسبق لها، والبارز بروزاً واضحاً فى (الليالى).

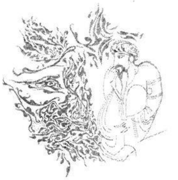
ولكن هذا الإهمال المتعمد لهذا الجزء إنما يوضح أن المستهدف من هذه الدراسات لا العلم الخالص، وإنما العلم المغرض الذى كان «بورتون» أوضح من عبر عن أهدافه فيما نقلنا عنه فى صدر هذا المقال.

وقد لفتت هذه الظاهرة المتجنية عند كل المستشرقين سهير القلماوى لفتاً قوياً، حتى تقول فى شبه لوم فى صفحة (٢٦):

«وأرى بهذه المناسبة أن ألاحظ شيئاً على بحث كثير من المستشرقين فى هذا الميدان وهو قولهم هذه ظاهرة لا تلائم الطبيعة العربية أو الأمة الإسلامية.. وهم قد أسرفوا فى الحكم على الطبيعة العربية والأمة الإسلامية لأنهم جعلوا أساس حكمهم الفكرة العامة التى أخذوها من كتب الأدب العربى وكتب الدين. وهذا الأساس للحكم غير كاف، فالذى لاشك فيه أن نواحى من ألصق ماتكون بهذا الموضوع، موضوع الأدب الشعبى، لم تصور لا فى كتب الأدب ولا فى كتب الدين».

ولسنا نريد فى الحقيقة إلا أن نضع هذا الكتاب فى مكانه الحقيقى على قمة موروثنا من المكتبة القصصية العربية والعالمية معاً، وإلا أن نلفت إلى أنه، برغم هذه المكانة الخطيرة، فإن الدراسات الفنية والنقدية والفولكلورية العربية مازالت مقصرة فى حقه تقصيراً مخجلاً ومخيفاً.

وقد آن الأوان لأن نعيد قراءة (الليالى) قراءة جديدة، على ضوء ماتوفر لنا من أعمال شعبية عربية أخرى، كالسير الشعبية العربية، وعلى ضوء كل ما توصلت إليه الأبحاث المعاصرة، عربية وغربية، من آراء ورؤى.



صيغ الكلام وأوجه الكتابة
فى ألف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوى*

تكاد (ألف ليلة وليلة) بشكلها المألوف وبطبعاتها المعدة عن بعض المخطوطات مجتمعة، أو عن طبعة بولاق، أو عن الأخرى المعدة هى الأخرى عن هذه أو غيرها، كالطبعة اليسوعية والشعبية، أن تضع القارئ والدارس فى محنة معقدة وهو يبحث عن أنماط الكتابة وأمزجتها فيها: فهل هى تلجأ إلى النثر أم إلى الشعر، إلى الكناية أو الاستعارة أم إلى التوصيل المباشر للكلام مرة واحدة؟ وهل هى معنيّة بتقاليد كتابية محددة أو أنها تخرج عنها لتوجد شيئاً آخر، وسطاً خاصاً بها يختلف أيضاً عن الحكاية الشعبية؟ وماذا يمكن أن يكون أسلوبها أو أساليبها؛ حوارية أم اعترافية، متداخلة أو متنوعة؟ وماذا بشأنها متنوعةً يختلط فيها العجائبى بالواقعى والغريب بالدنيوى؟ وما حجم المأخوذ عن الواقع، نادرة أو قصة رمزيةً مثلاً؟ وما أشكال التكييف فيه؟ وماذا عسانا نقول بشأن الدخيل عليها من آداب الآخرين، وما يرويه حكاتها عن المسعودى والتنوخى والأصمعى والتوحيدى والثعالبى مروراً بالقزوينى ومعاصريهم وقراءاتهم فى الآداب القريبة والبعيدة وثقافات شعوبها؟ (١).

ويمكن أن يقبل القارئ اليوم بما سبق أن أعلنه جسترتن، وغيره من كتاب النصف الأول من القرن العشرين، فى أنهم يرون فى تلك الجواهر والكنوز والملذات والمخلوقات التى تفيض بها الحكاية ترميزاً للحياة بغناها وتنوعها، كما يعرض لها الفن، ويعلى من شأنها بصفته هو الآخر حضوراً ترتجى الحياة بلوغه. لكن الحكايات تتنوع؛ فهى قد تلجأ إلى الشعر تجميلاً للسرد وتشويقاً، يتمدد فيه الرواة والمستمعون، الحكاة ومجالسهم، يستدعون فيه ما يألفون وما يعرفون فيبدو فى بعضه مقحماً. لكنه فى حكايات عدة أخرى ليس كذلك، كما فى حالات المصير المحزن للإنسان وهو متحير إزاء تقلبات الأزمان والخلان بعدما ناله الإفلاس وخلت خزائنه مما كان فيها من ثروة ورثها عن أبيه أو بعدما تعرض له الولاة والسلاطين بالعقاب والمصادرة

* أستاذ الأدب، كلية الآداب (منوبة)، جامعة تونس.

والملاحقة، إذ يلجأ الرواة والحكاة إلى ما يعرفون وما يحفظون؛ ولربما لايتطابق النص الشعرى مع المتن، لكنه – أى الحاكى – يضمنه فيه غير عابئ. وخلافه ماكان يأتى تورية أو حذفاً كذلك الذى يرويه الحموى عن غيره فى (ثمرات الأوراق) عن البرمكية وهى تدعو للرشيد بما يبدو ظاهراً صادقاً لكنه، كما يستكمله الرشيد لصحبه وجلسائه، ضاج بالتورية، استكماله يعنى عكسه تماماً، فكان محملاً بالإيحاء والاستدعاء(٢).

«قيل دخلت امرأة على هارون الرشيد وعنده جماعة من وجوه أصحابه فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك وفرحك بما آتاك وأتم سعدك، لقد حكمت فقسطت، فقال لها: من تكونين أيتها المرأة؟ فقالت: من آل برمك ممن قتلت رجالهم وأخذت أموالهم وسلبت نوالهم. فقال: أما الرجال فقد مضى فيهم أمر الله ونفذ فيهم قدره وأما المال فمردود إليك ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه فقال: أتدرون ما قالت المرأة؟ فقال: مانراها قالت إلا خيراً قال ما أظنكم فهمتم ذلك. أما قولها أقر الله عينك، أى أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت. وأما قولها وفرحك بما آتاك فأخذته من قوله تعالى«حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذناهم بغتة» وأما قولها وأتم الله سعدك فأخذته من قول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه   ترقّب زوالاً إذا قيل تم

وأما قولها لقد حكمت فقسطت فأخذته من قوله تعالى: «وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً».

وتضيف النادرة:

«فتعجبوا من ذلك».

فالتورية والتلميح والحذف والاستدعاء كلها تحيل على مرجعية ينبغى أن يكون المستمع ملماً بها، وإلا ضاعت الفائدة وتساقط القصد. ومثل ذلك فى (ألف ليلة وليلة) حكاية عزيز وعزيزة مثلاً (الليلة ١١٢ – ١٢٠، ص٢٣٦)(٣). فالعبارة التى تصر عزيزة على أن يعيدها عزيز على أسماع عشيقته الجديدة ابنة دليلة (الوفاء أمانة والغدر خيانة) لا معنى لها عند ابن عمها الولهان المنهمك بشهوة الجسد حتى كان يتناساها فى واحدة من اللقاءات التى عظم فيها الخطر عليه، ولولا أنه يتذكر ذلك لضاع: فعزيزة تعرف أنه دنيوى وجسدى، لايقوى على الصمود أمام الشهوات، ومن بينها شهوته للمشروب والمأكول والنوم، وكلها تعد فى مرجعيات ذلك الزمان وفضاءاته من مكونات الحياة الاعتيادية التى ينبغى أن تمتحن لدى الشخص قبل القبول به عشيقاً: لأن العشق يعنى فى تقاليده، باعتباره جزءاً من تلك المرجعيات، أن يتناسى العاشق كل شئ أمام المعشوق، تختفى عنده الشهوات أمام التطلع إلى اللقاء. أما غير ذلك، فينافى العرف والتقاليد. أى أن بنية الحكاية المذكورة تتشكل على مثل هذا التغاير بين المرغوب والمطلوب، القائم والمتوقع، ويتمظهر الشكل الخارجى للسرد فى أحداث تؤكد هذا الصراع وتتوالى فيه وتتصاعد(٤).

وتستند مثل هذه الحكاية إلى غيرها من الحكايات التى يبدو فيها الحب غريباً على من يجهل مرجعياته وفضاءاته. ولربما بدا الرواة ساذجين وهم يهرفون بما يعرفون بعجالة، قائلين: «فلما سمع منها ذلك سقط مغشياً عليه». ومثل هذا التعبير المتكرر ليس خاوياً كما نظن: إذ إن تكرره الذى يكاد يفرغه من مغزاه ودلالته هو استدعاء لتلك المرجعية التى كانت تتوقع من العاشقين هذه الآثار والنتائج، فالمرض والوهن والذهول والغيبوبة والموت، كلها من مزايا العشق الذى يكتفى بنفسه محمولاً ومولداً للفعل وانتهاء الحدث بالفناء: أى أن

متواليات السرد تشتغل فى ضوء هذه المرجعية، ويصبح حضور العشاق أو غيابهم أو ما يدل على الحالين من مكونات تحريك السرد، وكما يقول الوشاء:

«إن أول علامات الهوى على ذى الأدب نحول الجسم، وطول السقم، واصفرار اللون، وقلة النوم، وخشوع النظر، وإدمان الفكر، وسرعة الدموع، وإظهار الخشوع، وكثرة الأنين، وإعلان الحنين، وانسكاب العبرات، وتتابع الزفرات».

وقال الشاعر:

للعاشقين نحول يعرفون به

فى طول ماحالفوا الأحزان والأرقا

ويروى عن المأمون أنه سأل عمه إبراهيم بن المهدى (وكان كثير اللحم والشحم): بالله ياعم! عشقت قط؟ قال: نعم، يا أمير المؤمنين، وأنا الساعة عاشق. قال: وأنت على هذه الجثة والشحم الكثير!

ويروى عن العباس بن الأحنف أن جارية ردت على ما يقوله بشأن الحب عارضة عليه مانال جسدها من الوهن بعد العشق، قائلة:

فلا حُبّ حتى يلصق الجلد بالحشا

وتخرس، حتى لا تجيب المناديا (٥)

وحتى عندما يبدو الحكى مغيباً للفعل فى السرد الصوفى، كما فى حكاية «رغيفى الخبز» (الليلة ٣٤٢، ص ٥٢٧)، مثلاً، فإن ثمة تموضعات يتخذها السرد داخل فضاءات مماثلة، يكثر فيها الحكى عن الإيثار. فهذا الزوج الغارق فى اللذة متناولاً (دجاجة) شهية مع زوجه يطرد سائلاً يطلب الطعام، فتنقلب الأزمان ويصبح هو فى الموقف نفسه، بينما تشاء الأحداث أن تتزوج المرأة من شخص آخر كان يتناول معها غداء مماثلاً فتعود من الباب باكية، فثمة سائل يطرق الباب تعرف فيه زوجها السابق، فيعترف جليسها أنه ذلك السائل السابق الذى شاءت الإرادة الإلهية أن تضعه فى هذا الموقف الآن. وكان رغيفا الخبز يظهران فى شخصين يكرمان الآخر الذى دفعت به الأحداث والأزمان إلى الفقر والجوع. أى أن الإيثار الذى يتحرك محمولاً فى أفعال محجمة تستعين على حدودها بانقلاب الحظ، لايتأكد دلالياً دون ذلك القلق الذى يلف الحكايات، الرعب إزاء الغد، والخوف من غدر الزمن متجسداً فى الحظ والرغبة والسلطة.

لكن حضور هذه الإرادة يتمظهر دائماً فى أقوال وفاعلين، وهو حضور لايتحقق إلا عند اللزوم مؤكداً فى سلسلة من القرائن الشخصية والاجتماعية؛ فزوج الصائغ فى الليلة (٣٩٠، ص ٥٧٢) لايمكن أن تبادر زوجها بالسؤال عما فعله أو ارتكبه من خطأ لولا معرفتها بصدقه السابق. لكنها لن تسأله دون أن تكون هى الأخرى صالحة بمعايير ذلك الزمان؛ فيظهر تقابل حدثين وفعلين وفاعلين، هو يقابله السقاء، هى وتقابلها الصبية الجميلة التى تعرض معصمها على الصائغ فيتجرأ بمسك المعصم وهو مالم يفعله من قبل، فتكون المشيئة جرأة السقاء لأول مرة منذ ثلاثين عاماً فى مد يده إلى معصم زوج الصائغ: فثمة (عدالة شعرية) تحققها العناية الإلهية، ويبدو العالم بموجبها متشابكاً متداخلاً. لكل فعل حسابه واعتباره ونتائجه.

ومثل هذا المبدأ، مبدأ «المصادفة» متمظهرة فى المشيئة الإلهية، يتخذ أشكالاً مختلفة، وهو ليس مصادفة تأتى بها الظروف فحسب ما دامت له اعتباراته الأخرى. أى أنه يمكن أن يكون مجرد افتعال أداتى، أو ملء فراغ لابد منه فى الفعل المغيب الذى تتحرك المتوالية السردية بموجبه، كالعثور على شئ، لكنه ليس كذلك، كما أنه يختلف عن مشاهد التعارف التى يعثر فيها (البطل) على وصية أو على أب أو على إرث: فالجارية التى تسقط الورقة التى تحمل رسالة سيدتها شمس النهار إلى على

ابن بكار (الليلة ١٥٢و١٥٣، ص ٣٣٠، وما بعدها)ليست وسيطاً فحسب، لأنها تؤدى بديل الفاعل الآخر، الشريك، أو السيدة. كما أن الجوهرى صديق ابن بكار الذى التقت عنده السيدة ابن بكار لأول مرة، ليس إلا البديل الذى يعنى غيابه، خائفاً من بطش الخليفة، انسحاب الظل عن على بن بكار، وموته بعد ذلك استناداً إلى تقاليد العشق التى جرى ذكرها: فالرسالة يلتقطها الجوهرى مصادفة ويتحقق ما فيها لأن المصادفة تشتغل فى فضاء آخر، للعشق فيه تقاليده، وللسلطة شروطها وسلوكها أيضاً، وللشخوص نتائج أفعالهم. ولو سقطت الورقة فى أيدى الخصوم لكانت النتيجة الموت أيضاً، وهو ما لايخيف العشاق. أى أن (المصادفة) قد تؤدى إلى النجاح أو إلى الإخفاق، وكلاهما لايغيبان كثيراً فى قصص العشق التى لا تعبأ بغير اللقاء مهما كانت النتائج المادية.

وتختلف هذه أيضاً عما هو مقدر ومكتوب ومخصص لشخص ما دون غيره؛ فعلى المصرى يلجأ إلى بيت (الأموات) فى بغداد رغم تحذيرات التاجر صاحب البيوت الثلاثة؛ فهو لايخشى الموت ولايعبأ به، فلربما هو ما يتمناه بعد الإفلاس والعذاب والحزن، ليفاجأ بأن صوتاً ما يدعوه باسمه، فيجيب بنعم، ويبدأ العفريت بفتح مغاليق السر. فالعفريت جاهل بصور الآخرين، وكل من دخل ولم يكن من يبحث عنه لقى مصيره المحتوم. أى أن العفريت يستند إلى (المكتوب) الذى لا يحيد عنه، وهذا المكتوب هو القرار الإلهى (القسمة) الذى لا مخرج منه ولا انشقاق، وهو نفسه الذى تستند إليه هذه الحكاية وغيرها كما استندت النوادر التاريخية التى ربما شكلت أساس حكايات المقدر والمكتوب لاسيما فى مجالات الكنوز والأرزاق بعد الإفلاس والعذاب. وإذا كان بعضهم يأتى إلى قدره من خلال **المنامات** والأحلام، فإن الآخرين يندفعون إلى **لحظة** الكشف والانكشاف هذه جراء **الإحباط** والخيبة. أى أن **المنام** هو الفعل المنعكس، وهو الإبدال المحكى للحدث، كما أنه (العناية الإلهية) التى تختصر المسافات الدنيوية (الزمان والمكان) عند الضرورة. أما الإحباط؛ فهو المحمولات التى يختزن بها الفعل ويتوالد. والحكاية المذكورة فى الليلتين (٤٣١ و٤٣٢- ص ٦٠٦) ، تستجمع العجائبى والواقعى، وتبقى على (المكتوب) أو (المقدر) سراً، فثمة من يولد وله مصيره. ويضطر القارئ إلى القبول بذلك مادام الواقعى بتفصيلاته وتحذيراته وآلامه يحتضن الغريب والمدهش، متسائلاً أولاً ثم راضياً بذلك.

والغريب أن الحكاية التى ربما تستند هى الأخرى إلى «حكاية الحسن المصرى» والكنز فى بغداد التى يوردها التنوخى وعنه ابن حجة الحموى (ص ٣١٠) تعول على الحضور العجائبى المفاجئ ليلاً ومناداته. فالمناداة هى اللغز، فإن كان المجيب هو المعنى نجا ومعه وله الكنز، وإلا حقّ فيه القتل. أى أن الحكاية تستعين بالعجائبى مرة واحدة، بينما تلجأ النوادر إلى **المنامات** التى ربما وجد لها أصحاب التفاسير سبباً منطقياً أو آخر يجاوز المألوف فى التوالى السببى.

فى هذا السياق، يورد ابن حجة عن التنوخى ماذكره له أبو الربيع سليمان بن داود عن رجل أتلف ماله: «فرأيت ليلة فى منامى كأن قائلاً يقول لى غناك بمصر» ، وذهب إلى مصر فلم يجد ما يعينه حتى قبض عليه «الطائف» ظاناً إياه لصاً: «فبطحنى وضربنى مقارع» ، فقص عليه قصته وما رآه فى المنام، فأجابه:

«مارأيت أحمق منك والله لقد رأيت منذ كذا وكذا سنة فى النوم كأن رجلاً يقول لى ببغداد فى الشارع الفلانى فى المحلة الفلانية... فذكر دارى واسمى وفيها بستان وفيه سدرة تحتها مدفون ثلاثون ألف دينار» .

ولم يلتفت الشرطى لهذا المنام. وعندما أطلقه ذهب ثانية نحو بغداد: «فقلعت السدرة وأثرت مكانها فوجدت جراباً فيه ثلاثون ألف دينار» . أى أن المنام

يختصر المسافة من جانب ويعوض عن المصادفات من جانب آخر، لكن الحضور العجائبى هو الطرف المغيب من النادرة، فالحضور المذكور يمتحن الشرطى لو قدم إلى بغداد، كما امتحن غيره. ولربما انتهى إلى ما انتهى إليه غيره.

وقد لايشغل **المنام** حيز **المصادفة** بصفتها حضوراً إلهياً أو (قسمة)؛ إذ ربما يفعل فعل الحافز أولاً قبل أن يتوزع فى عدد من المحمولات والأفعال، أى قبل أن يؤثر فى التكوين النفسى للشخوص؛ ففى الليلة (١٣٤، ص٢٦٤)، ترى الملكة دنيا ابنة ملك جزائر الكافور مناماً عجيباً، يظهر فيه الصياد وقد ألقى بشبكته فاصطادت طيراً ذكراً انشغلت أنثاه بفك رجله، بينما تلاه منام آخر وقعت الأنثى خلاله فى المصيدة دون أن تجد من يعينها على الخلاص؛ فالمنام جاء بأخلاقيات الوفاء والخيانة، وأحالها إلى أفعال أو تهيؤات، أثرت فى تشديد التحول الداخلى، أو الفعل لدى الأنثى، وكان أن قررت رفض الرجال. أى أن **المنام** هو الوسيط الذى جرى من خلاله تحويل الشخصية وانقلابها من حال إلى حال، وهو يحتضن فى داخله الاختزال الزمانى والمكانى ليؤدى الانقلاب المذكور، ولابد من منام معاكس أو ما يتجسد عنه لاستعادة الشخصية الأولى قبل التحول، وهو ما تلجأ إليه الحكاية لاستعادة التوازن فى الموقف، على غرار ما جرى بين شهرزاد وشهريار.

وغالباً ما تتمحور حكايات النفور من الآخر حول **موتيفات** متشابهة، كـ**المنام** مثلاً فى حكاية دنيا ابنة الملك شاه زمان صاحبة صورة الغزلان التى لم يستطع الراوى توظيفها تماماً بعدما ظهرت لديه فى حكاية «عزيز وعزيزة» (ج ١، ص٢٦٤): فابنة دليلة تعطيه المنديل وعليه صورة الغزلان الفريدة؛ وتعتز عزيزة بالمنديل، وتبقيه مع وصية لاحقة لعزيز بالحذر. وإذا مابقى حياً فعليه أن يعرف صاحبة هذا التصوير: فهى ليست أختاً لابنة دليلة، وإنما هى دنيا العازفة عن الدنيا والرجال، المكتفية بذاتها وببستان لذتها. والمنديل مصيدة للرجال، لأن جمال الصورة هو الإغراء والتحدى والمصيدة: وكل من يذهب إلى هناك باحثاً عن صاحبة الصورة يمكن أن يواجه الشقاء والعذاب والوهن والخيبة أو الموت. هذا ما تريده ابنة دليلة لمن لاتريد لهم الموت على يديها، وعندما لم تعد لها بهم حاجة كما تقول، فالمنديل يشكل حافزاً فى رحلة البحث، شأنه شأن حوافز الفعل فى الأسطورة. وهو يتسلل فى الحكايات حسب هذه الوظيفة، ومن شأنه تحريك السرد، كما حصل لتاج الملوك: فالمنديل يحرك عزيزاً بعدما لم تعد لديه «آلة مثل الرجال ولاحيلة»، لكنه يعوض عن (الآلة) بطلب المجازفة، فيسمع الطواشى الأسود يتساءل عما إذا كان هناك غير البستانى، فالطقوس تستدعى سرانية عالية يمتد فيها جسد دنيا من خلال عشرات الجوارى المرافقات اللاتى يشغلن فضاء المكان المحدود، لكنهن يصبحن فى عين عزيز المأخوذ بجمال دنيا عالماً آخر، فدنيا لوحدها «القمر نزل فى الأرض»، وهو يتذكر فى تلك اللحظة استحالة الوصل وخيبة الرحلة، فهى ابنة ملك «وأنا تاجر»، كما أنه ليس رجلاً الآن (الليلة ١٢٦ ج١، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥).

لكن تنحيه عن مكانه يحتم انشغال المكان بغيره، ولهذا يتوزع دور عزيز فى المنادمة والتشويق، بينما ينحرف دور تاج الملوك من مستمع إلى فاعل، أما الفضاء الذى يسرح فيه الاثنان فيفيض بالرغبة والشهوة التى تتجسد فى حركات الآخرين كالعجوز المتصابية أمام تاج الملوك أو شيخ السوق المأخوذ بأرداف الاثنين اللذين يقرران الضحك عليه فيصطحبانه فى الحمام (الليلة ١٣٢، ج ١، ص ٢٥٨). أما الإحالات المتكررة فى موضوع العشق والرغبة فهى تتموضع فى ما هو شائع ومألوف عن صفات العشاق وأحوالهم وما هو موصوف لعلاجهم، فينشد عزيز، (الليلة ١٣٤، ج١، ص ٢٦٥ـ ٢٦٦):

زعم ابن سينا فى أصول كلامه

أن المحب دواؤه الألحـــان

ووصال مثل حبيبه من جنسه

والنقل والمشروب والبستان

فصحبت غيرك للتداوى مرة

وأعاننى المقدور والإمكان

فعلمت أن الحب داء قاتل

فيــه ابن سينا طبــه هذيان

أى أن الشعر الذى يحيل على فضاء ثقافى - اجتماعى يحتج على ماهو مألوف وشائع فى هذا الفضاء، مستنتجاً أن التجربة لاتؤكد ما يقال، ولابد من طلب الحبيب بعينه لامخالطة غيره والتنفيس عن الرغبة وشروطها وضروراتها فى محيط مشابه ومناسب. أى أن الشعر يؤكد الحافز الذى انطلقت منه الرحلة إلى جزر الكافور.

ولابد من المحاولة، والثانية، والثالثة، وبعدها معرفة الأمور قبل وقوع المحذور، فكان تهديد دنيا جازماً وقاطعاً مع ما تحمله العجوز الوسيطة من ضرب موجع من دنيا التى لاتحتمل الرجال؛ أى أن الرغبة الدافعة للرحلة تواجه بعقبة كأداء، وبرغبة مضادة وصدام قاتل. ولابد من انعطاف آخر فى الفعل يحتال على الصدام بين الرغبتين، وكان ذلك يتطلب معرفة السر الذى تنطلق منه الرغبة المضادة.

ويصبح السر، أو يكاد، الجوهر الذى تلتف حوله الرغبة المخنوقة الرافضة للآخر: فالخيانة التى تشكل الخرق والجرح الذى تنطلق الحكايات لمداواته وغلقه، تستعاد هنا مناماً يتسلل إلى الصحو ويغرق الرغبات والشهوات بالخوف من الخديعة والخيانة؛ إذ رأت دنيا مناماً يظهر فيه صياد الطيور بشباكه، بينما تسارع أنثى الطير لفك رجل ذكرها العالقة؛ وفى مرة أخرى علقت رجلها وبقيت لوحدها حتى جاء الصياد وذبحها. ومنذ ذلك الحين، كما تقول العجوز، كرهت دنيا الرجال وذكرهم (ص٢٦٤).

ومن الواضح أن (الجرح) هنا هو ما تتمركز حوله حكايات الجنس والرغبة لا العشق، وهو التهديد الذى تخشاه مؤسسات الزواج وعلاقات الجنس الممتدة فى البساتين أو فى القصور، كما هو أمر حكاية ابنة الدليلة والأخرى فى زقاق النقيب أو غيرهما. ولهذا يصبح (المنام) تأكيداً للخوف القابع فى الذهن، الذى يجرى التعويض عنه بالحجر وبالمطالبة بـ«صنعة الديك» لابغيرها.

ومثل هذا المنام يعطل الفعل فى رحلة البحث من جانب، ويضطر الفاعلين إلى إعادة تكوين جادة الفعل وأنساقه، فلابد من أمر معاكس لهذا المنام، يهدمه من خلال تشكيلاته. وهنا تضيع فى الحكاية (علاقة) صورة الغزلان فى المنديل الذى تعده دنيا وتوزعه فى أصقاع العالم، فمن الواضح أن الراوى لم يستكمل الطرف الآخر من الصورة التى يمكن أن تكون إعادة تكوين للمنام فى تشكيل حيوانى فريد وجميل كالغزلان، أو الأنثى فى أشد لحظاتها رشاقة وجاذبية وشهوانية، لكنها فى أشد قدراتها على الرفض من خلال تماهيها الكلى مع الطبيعة وتحررها من «الشهوة» بمدلولها المحصور بين الأنثى والذكر. ولهذا، سرعان ما استثمر الوزير المرافق لتاج الملوك ماله وعقله لاستغلال البستان والتسلل من خلاله مع نحاتين ورسامين وصباغين لفك عقدة المنام من خلال تصويره على المدخل وإلحاقه بصورة أخرى لذكر طير ينقض عليه نسر قوى. وبدا لدنيا كأن ما رأته لم يكتمل تماماً، فثمة عذر للذكر الذى لم يغب أو يهجر وإنما تعرض هو الآخر للنكبة، فكان ماكان، وكلاهما فى مصير واحد. أى أن الرسم هو وحده الذى يعيد تفكيك المنام ويعيد تشكيله من جديد، ليكون

الإجابة على رسوم منديلها التى توقد الرغبة لدى الآخرين ليواجهوا بعدئذ الصدمة والخيبة والعذاب، فى فعل ثأرى يكرر آثار السياط الملتهبة على أجساد الآخرين أو يؤكد ذلك البتر العلنى للذكورة الذى تزاوله ابنة دليلة بتشف واضح.

ولايصبح المنام مزدوج الأداء دون هذا الاستكمال الذى يحقق التئام الجرح، تماماً كما أن الحكايات الشهرزادية تؤدى دوراً مماثلاً إزاء المستقبل أو شهريار؛ إذ مهما قيل عن فعل التناقض والأضداد فى الحكايات، فإن توليدات هذا الفعل تؤدى دائماً إلى المصالحة أو بديلها، وحتى مجموعات الذكور المخصيين يخلون أدوارهم لغيرهم لا ليكونوا الفاعل المساعد فحسب وإنما الحكاة أيضاً الذين ينخرطون فى دورهم اللاحق حسب طلب مستقبل حكاياتهم.

أما الحضور العجائبى فلا يتوقف عند حد؛ فربما كان مصباحاً مسحوراً أو خاتماً، لكنه قد يكتسب صفات أخرى غير معلومة، تبقيها الحكايات سراً، أو لعل الرواة يتناسون بعض تفصيلاتها: فالحضور يتوزع بين ما هو أداتى كالخواتم والمصابيح، وما هو (بلاغى) يلجأ إلى المبالغات والإسراف فى الوصف، كما هو شأن ما يلتقيه السندباد من رحلاته، وهناك مايبدو قريباً إلى ما يتحقق مستقبلاً من مكتشفات كالبساط السحرى وغيره. ومثل هذه الأنماط العجائبية التى يعدها تودوروف من (الخارق) ليست وحيدة فى (ألف ليلة وليلة)[٦]؛ إذ إن من السهل أن نتبين حضورها السردى بصفتها محركة للسرد، ناقلة إياه من حال إلى حال، من الاستقرار إلى الحركة. لكن العنصر الخارق، العفريت والجن، يمكن أن يتمدد هو الآخر، يتقلب فى عدة أشكال، لغرض آخر هو مفاجأة القناعات الساذجة، والتصورات البشرية المتصالحة، كما حصل له مع على السائس: فما يؤديه العفريت هو (تسفيه فكه)، وهو تمادى الراوى فى التفكه والسخرية، وإطلاق سراح المخيلة فى الضحك؛ إذ إن الهدف محدود يراد به فك ارتباط السائس عن الوهم الذى - وللمفارقة - تأتى به المخيلة المريضة للملك الغضوب: فالملك يريد تزويج ابنة الوزير للسائس تحقيراً لها، مادام والدها يرفض تزويجها منه لارتباطها بابن عمها، ولابد من اقتلاع الأطراف الأخرى مادام الملوك لايقعون فى شبكة العجائبى[٧]. فثمة تصالح بين الطرفين مادام هؤلاء يشغلون السلطة. كأن الرواة يرتضون بما هو قائم، مقتصرين على تفاعل العجائبى مع الأبناء. ولهذا، يتعد السائس مضطرباً عما يعتبره عالماً آخر، وفاقاً بين الإنس والجن، بين الجميلات والعفاريت، عليه التنصل منه والابتعاد عنه (الليلة ٢١، ج١، ص٦١)[٨].

وتختلف عن (العفريت) بحضوره المذكور (الخرزة) التى تقدر على الاستدراج والتحول والانتقال: فالخرزة فى الليلتين - (٢٦٨ و ٢٦٩) المودعة لدى حسن مريم مليئة بالرموز، ولغاتها تتداخل فى الأفعال، أو إنها الأفعال، فلا حدث دونها أو خارجها، وما على حسن مريم إلا دعك الوجوه لتتحرك الحياة المادية وتتجسد حسب الصور المعروضة فى الخرزة. أى أن الخرزة ليست وسيطاً عجيباً، وإنما تعرض لها حكاية مريم مع علاء الدين أبى الشامات وزوجه زبيدة العوادية على أنها الإبدال الملغز للأمانى، وألغازها هى لغاتها الآمرة للخارج، ولهذا تمتد فى طقوس الديانات، وتجمع بينها وتأتى إلى الحكايات بنمط عجائبى آخر تلتقى فيه الطقوس بالألغاز (ص ٤٤٢)، ولهذا تختلف الخرزة عن الخواتم السحرية مثلاً، فهى موقوفة عند حسن مريم، لاتأتى بشئ عندما تقع عند «الجاهلين بسرها» (ص٤٤٠).

ويمكن للصعلوك الثانى أن (يكسر هذه القبة التى عليها النقش) - الليلة ١٢، ص ٣٦- فتكون تلك علامة العفريت، الاستدعاء الذى لايحس به غيره، لكن الاستدعاء المذكور يعنى توافق النقش مع صاحبه، وامتداده فى الحكاية يقتصر على تحريك الفعل، مناداة العجائبى للحضور لأمر خطير: أى أنه لايشتمل إلا على

(لغة) خاصة تماماً لايعنى بها غير صاحبها، وهى بالتالى واحدة من (اللغات) الخاصة الكثيرة التى تشتغل فى (ألف ليلة وليلة) على أنها من لغات الحكى. وقد تضمر اللغة المذكورة، فى حدودها العلاماتية أو الإشارية التى يجرى التعامل معها حكاً أو دعكاً أو كسراً أو رفساً، ولايجرى تحريرها إلا بعد الإنجاز، أى بعد تمكنها الوظيفى. ولهذا يجرى التحفظ بشدة على «الفص الأحمر» ذى الأسماء المنقوشة لما يختزنه من طاقات، فتتأكد سريته بمعادلته بـ«البكارة» أو بالطهر الجنسى عند بدور عندما تربط الفص الأحمر «على دكة لباسها ـ ص ٣٧٢». وكما أن فض البكارة قد ينتهى إلى الموت عند شهريار، فإن فقدان الفص قد ينتهى بكارثة.

وتتشكل بعض الطلاسم فى فضاءات السحر والحجاب فى المجتمع الوسيط، وهى فضاءات أخذت عن غيرها أيضاً فاكتظت بفعاليات وطقوس ورقى وغير ذلك: إذ لربما تبدو حكاية «أبى محمد الكسلان» (الليلة ٣٠١ ـ ٣٠٤، ص ٤٧٤ ـ ٤٨٠) غريبة دون معرفة دور العنصر الخارق فيها. فأبو المظفر يبتاع له القرد الذليل المسكين، والقرد يعينه فى حياته ويجمع له المال، ثم يظهر له بلسان إنسان: «فلما سمعت كلامه فزعت فزعاً شديداً». أى أن اللسان الإنسى من القرد، المارد، بدا مرعباً لمغايرته للمتوقع ولاختلافه عما هو محتمل. لكنه سرعان ما يبدو مقبولاً عندما يعرض لما فى النفس البشرية من تمنيات، كالزواج من ابنة الشريف فى سوق العلافين (ص ٤٧٧). وتنتهى حركة الحكاية بمعرفة سر القرد أولاً؛ فهو يظهر بهذه الصورة ويداعب عاطفة أبى المظفر لكى يبلغ البصرة، ويتحايل على ابنة الشريف لاختطافها. أما سر استحالة الخطف فهو الطلسم الذى يحول دون دخول المارد إلى دارها:

«قد عملت هذا الطلسم فى هذه الخزانة خوفاً على بنتى من هذا الملعون».

أما تدمير الطلسم، فقد قام به أبو محمد الكسلان جاهلاً بشأنه، فحسب وصية العفريت (القرد) جرى مايلى:

«فى صدر القاعة التى تدخل فيها على بنت الشريف خزانة وعلى بابها حلقة من نحاس والمفاتيح تحت الحلقة فخذها وافتح الباب تجد صندوقاً من حديد على أركانه أربع رايات من الطلسم وفى وسط ذلك طشت ملآن من المال وفى جانبه إحدى عشرة حية وفى الطشت ديك أفرق أبيض مربوط وهناك سكين بجانب الصندوق فخذ السكين واذبح بها الديك وقطع الرايات وكب الصندوق وبعد ذلك اخرج للعروسة وأزل بكارتها» (ص٤٧٧).

وعندما فعل ذلك كان المارد فى القاعة ليخطف العروس.

واختطاف العروس معشوقة المردة يتكرر فى (ألف ليلة وليلة)، لكن الطلاسم تحول دون ذلك، وهى طلاسم لايجرى (فكها) دون العنصر الإنسى المخدوع؛ أما الرواة فيسقطون على مكونات الطلاسم سرية تتجسد بالمفاتيح وغيرها لمنح صورة الطلسم تلغيزاً مناسباً. أما المقصود خارج التجسيد، فهو وجود لغة تلغى لغة أخرى؛ فالطلسم هو وسيط ملغوم يلغى وسيطاً ملغوماً آخر بحكم ما يحتويه من ألغاز يدركها الآخر دون أن يكون قادراً على التفاعل المباشر معها. وتقابل اللغات (الملغزة) وتصارعها يشكل مزية خاصة من مزايا حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهى لغات لاتأتى جزافاً شأن لغات التوصيل اليومى؛ وهى بثرائها وكثافتها وشدتها قد تقود إلى انفجار الفعل واشتباكه، كما حصل فى حكاية الصعلوك الثانى: فابنة الملك ألمت بـ«ماية وسبعين باباً» من أبواب السحر، ولهذا:

«أخذت بيدها سكيناً مكتوباً عليها أسماء عبرانية وخطت بها دائرة فى وسط القصر

وكتبت فيها أسماء وطلاسم وعزمت بكلام وقرأت كلاماً لايفهم فبعد ساعة أظلمت علينا جهات القصر حتى ظننا أن الدنيا قد انطبقت علينا وإذا بالعفريت قد تدلى علينا فى أقبح صفة» (الليلة ١٤، ص ٣٩).

فاستدعاء العفريت للمنازلة المسحورة ليس اعتيادياً، ولهذا جرى استخدام أكثر من لغة وإشارة، من أسماء وطلاسم وتعزيم، لايفهمها الجلوس، لكنها تستخدم عند الضرورة، كاستعادة الشكل البشرى للقرد المسخ مثلاً.

وبينما يكون هذا الحشد الملغز من الأسماء والطلاسم والإشارات تكثيفاً شديداً لواحدة من لغات الحكى فى (ألف ليلة وليلة)، فيها يتم التماهى الكلى بين العلامة والأداء وتزول الحدود بين الحركة والاسم، فإن التمدد الذى ينطوى عليه الحكى نفسه لتأجيل الأفعال يبقى العمود الفقرى الذى تستند إليه الحكايات؛ فدون الكلام يتحقق الفعل، وبالمماطلة يتم التأجيل لغرض تحقيق الانقلاب فى شخصية شهريار، أى أننا إزاء لغات أخرى متباينة داخل الحكايات، كلها تروم تحقيق الانقلاب والتحول فى الشخصيات، من بشرى إلى مسخ، ومن مسخ إلى إنس، ومن دموى إلى «بيتى أليف». وبينما يلجأ الحكى الأساس إلى التمدد والتشويق لتحقيق التحولات فى الشخوص أنفسهم، كما هو الأمر بالنسبة إلى شهريار، يستعين الرواة بالرسم لتحقيق أثر مماثل كما هو الحاصل فى حكاية دنيا (الليلة ١٢٦ ـ ١٢٧، ص ٢٦٤)، فالرسم هو تشويق يلجأ إليه الرواة، لكنه مكثف هو الآخر خالص من التمدد لما ينطوى عليه من حكاية مضادة للمنام. ومثله مثل القصص الرمزية التى تحفل بها الحكايات والمكيفة عن (كليلة ودمنة) (الليالى ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ص ٣٠٧ ـ ٣٢٠) وهى التى تستعين بالحكى من أجل حكمة ما أو مأثورات لها اقترانها بفضاءات ذلك المجتمع وهمومه، بصفتها اللغة المنحرفة للنقد الاجتماعى والسياسى. وبينما يتغنى الثعلب بما يرد فى المقامات (الحريرى): «عش بالخداع فأنت فى زمن بنوه كأسد بيشه» (ص ٣١٢)، كان آخر يكرر ما قالته عزيزة لابنة دليلة فى «أن الوفاء مليح» (ص ٣١٣).

ولاتشتغل الشبهات لوحدها فى حكى من هذا النوع يتحقق فيه الامتزاج بين الحدث والكلام؛ فهى من مكونات الفعل ودوافعه، لكنها لا تكتفى لوحدها إلا عندما تعتلى المجموعة سلطة جائرة؛ إذ يظن الخليفة فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات» (الليلة ٢٦٦، ص ٤٣٩) أنه قتل من يومه بعدما أمر الدنف بتنفيذ ذلك، ولهذا قال لابنه بعدما تحقق من براءته إن ما جرى كان مقدراً ومكتوباً؛ فالمماليك وبعض الشخوص التاريخيين من خلفاء أو سلاطين ظنوا فى السلطة وامتيازها بديلاً للقضاء والقدر، وهو ما يلتقطه الحكىويبنى على منواله.

أما فى الحكاية بشكلها الواسع المعروف، فإن العفريت مثلاً فى الليلة (١٣، حكاية القلندرى أو الصعلوك الثانى، ص ٣٦) لم يتأكد من خيانة الصبية السجينة لديه منذ ليلة زفافها إلا بعدما رأى (النعل والفاس) فقال لها: «ماهذا إلا متاع الإنس»؛ وبدأ بمعاقبتها، لكنه لم يبتدئ فعل القتل إلا بعدما انقلب فى صورة أعجمى حاملاً الفاس والنعل معه متجولاً فى المدينة باحثاً عن صاحب النعل والفأس؛ عند ذلك يجرى التعذيب والموت أمامه، امتحاناً لمقدار عشقه، فتكون الصبية الأكثر وفاء والأكثر عرضة للبطش ضمن البنية التراتبية ذاتها.

وتؤدى مثل هذه الآثار والنياشين دوراً كبيراً فى (ألف ليلة وليلة) لإحكام الفعل، وتأكيد فاعلية المبنى، كما أنها تلقى على المتن سمة الاحتمال، على الرغم من شدة مجاوزة مثل هذه الصفة فى عدد كبير من الحكايات. ومثل هذه الدلالات كانت تتكرر فى القصص التاريخى، شأن مايفعله الملك عندما يهم بزوجة فيروز فيبعثه فى رحلة ليذهب إلى المنزل، وينسى بعض

آثاره، نعله مثلاً، فيأتي فيروز ويظن ما لا يفصح عنه فيكتفي بإبقائها زائرة لأهلها حتى يعلم على لسان الملك أن بستانه لم يزل سليماً أميناً. وعلى الرغم من أن الفعل أو محمولاته المباشرة (كالخيانة الزوجية في الحكاية الإطار مثلاً) كان حافزاً ودافعاً لتوالي السرد وانهمار الحكي، فإن الحكي هو مولد للفعل ومتوالياته أيضاً: وهكذا، فلولا الخيانة لما اندفع شهريار وأخوه إلى رحلة البحث والاكتشاف ومن ثم العودة بقرار وإصرار جديدين. ولولا العودة الجديدة (عودة التحول بعد قصة الصبية والعفريت) لما كان مجرى الدم، وبعدئذ مجرى الحكي لإيقافه، فثمة مجريان يتنازعان المساحة، ويعني توقف أحدهما تدفق الآخر، وهكذا ينقض كل منهما الآخر وينفيه ويستدعي التنافس المطلق الذي لامناص منه، وهكذا كان العفريت يطالب الصياد بالأمان ثانية، وأن يطلقه من القمقم، وإلا يفعل معه كما عمل أمامه مع عاتكة. (وما شأنهما) سأله الصياد، فقال العفريت ماهذا وقت حديث وأنا في السجن...إلخ) ـ (الليلة ٦، ص ١٨). فالحكي والخروج من القمقم والمشاركة في الحدث هما أمر واحد. ولعل اشتباك الحكي بالحدث وتداخلهما هو الذي ينسي القارئ مشكلة التنافس المذكورة، فربما ينفعل ملك الصين حقاً ويقرر معاقبة المجموعة التي تراهن على كسب وده عندما يتعاظم لديه الشعور بسفاهة مالديهم، فالحكي هو الشخصية، وكلما بدا هشاً بدت «الشخصية/ السارد» هشة ضعيفة: وعندما تشتغل حوافز الترغيب وحب الاستطلاع يتدفق الحكي بقوة أكبر. فاللغة التي انطوى عليها تجربة متداخلة كالتي قادت بالأحدب و«قتلته المشبوهين» تضعف كلما راهنت على زوايا عدة لقضية واحدة كميتة الأحدب، لكنها تختزن الكثير عندما تستجمع مكونات الحاضر مع الماضي والمستقبل؛ فالمنام الذي يراه الأعرابي الذي يوصيه بالذهاب إلى البصرة للتاجر الفلاني و«أمارة الغولة» إشارة وتذكار هو تكشيف آخر لمعنى المواثيق والاعتبارات التي تشد الناس بعضهم للآخر أيام الأزمات والتقلبات. ولهذا، جاءت الحكاية غنية مليئة بالقرائن الاجتماعية (الليلة ٢٩٩، ص ٤٧٢). ومثلها الرقاع التي تستوجب توليد متواليات الأفعال: فهي لا تأتي إلا عند المواقف الصعبة، وعندها تلغي حدثاً وتقود إلى آخر، فهي حوافز فاعلة، كما حصل في الليلتين ٢٩٧ ـ ٢٩٨، عندما اضطرت الشابة البصرية إلى إيصال الرقعة إلى خالد عبد الله القسري (ص ٤٧١): فتكتم الشاب على سره، وقبوله بالتهمة على أنه لص، يعني في ضوء الحكي في (ألف ليلة وليلة) السماح للمجرى الآخر بالتدفق، فإما الكلام أو مجرى الدم، ولهذا كان على وشك (النطع) عندما كشفت الفتاة عن وجه (كالقمر) وبيدها الرقعة للأمير: وكانت الرقعة كلاماً، فيها قصة التستر على العشق مخافة الفضيحة. وهكذا كانت الرقعة تشتغل في فضاء الحكي أولاً بصفتها كلاماً موقفاً لمجرى الدم، كما أنها في فضاءات الحكايات الاجتماعية تستأنف العلاقة بتقاليد العشق وما تشتمل عليه من تضحية وذبول وموت، وهي تقاليد تحظى بالعناية والتقدير في حينه، ولهذا اندفع الأمير إلى التعجيل بتحقيق زواج العشيقين. ومثل ذلك الليلة ٤٣، فغانم بن أيوب متيم حسب هذه التقاليد وهو يعجز عن بلوغ قوت القلوب التي أريد لها أن تبقى عذراء لا يفضها غير الخليفة:

«الآن أوضح لك أمري حتى تعرف قدري وينكشف لك سري ويظهر لك عذري. قال نعم: فعند ذلك شقت ذيل قميصها ومدت يدها إلى تكة لباسها وقالت له ياسيدي اقرأ الذي على هذا الطرف فأخذ طرف الدكة (؟) في يده ونظره فوجد مرقوماً عليه بالذهب أنا لك وأنت لي يا ابن عم النبي» (الليلة ٤٨، ج١ ـ بولاق ـ ص١٣٢).

ولهذا لايتحرك الفعل، فعل العشق المهدود، في تمييزه عن الحدث الدرامي إلا بعد نقض العهد من الخليفة (ص ١٣٦).

وتكتسب الليالي من ٤٨٦ إلى ٤٩٤ أهمية من ناحية القيمة السردية لحكايات (ألف ليلة وليلة)، علاوة على ما تفضى إليه من «جدليات الحكى» ومااتمتد فيه من فضاءات زمانية ومكانية: فالسرد يستجيب لرغبة الخليفة كما تستجيب شهرزاد لمثل هذه الرغبة عند شهريار؛ أى أن مستقبل الحكاية هو المعنى بهذه الحكايات، كما أن التمهيد السردى الذى يقود للحكاية له أسبابه الشخصية عند مستقبل السرد نفسه. وبينما كان شهريار يضيق ذرعاً بالنساء فيقدم على ما يقدم عليه للإبقاء على نسوته أبكاراً ينتهين عند الليلة الأولى، كان الرشيد يقول لجعفر: «إن صدرى ضيق»، فثمة سبب يخصه أولاً تنتهى عنده الأسباب والمبررات لدى الآخرين، ويصبح الآخرون تابعين لهذه الرغبة. وعندما يتشكل أمامه مشهد آخر لخليفة مدع يضاهيه وجاهة ومكانةً ومالاً وجمالاً وتهتكاً ومتعة، هو التاجر محمد على الجوهرى، يشعر الخليفة بارتياح خاص، لأن الجوهرى يؤسس مجلسه ويوجد طقوسه تعويضاً عن فقدانه دنيا البرمكية التى طردته بعدما وطأها: «درة لم تثقب ومهرة لم تركب»، ولو كانت غير ذلك لما تفاخر بها عذراء.

لكن الفجيعة الجسدية، والجنسية تحديداً، هى حـافـز للروى، ولتـدفق الكلام، على الرغم من أن الاستجابة المذكورة تتفاوت بين الواحد والآخر، فسيدة الفجيعة شهرزاد تراهن على إعادة تكييف شخصية شهريار من خلال الحكى، وهى مراهنة تستدرج فى داخلها عشرات المراهنات الأخرى بين الإنس والجن، بين «تودد» والفقهاء الذين تشترط عليهم بعد الهزيمة خلع سراويلهم وملابسهم؛ فثمة علاقة بين الفجيعة والهزيمة والحكى. وكما أن شهرزاد رأت نفسها معنية ببنات جنسها، كانت دنيا ابنة شهرمان ملك جزائر الكافور تحكى للقهرمانة ما يبقى سراً لولا إقدام الأخيرة على تقديمه لعزيز وتاج الملوك، أى أن القهرمانة هى الوكيل القائم على الروى المؤجل؛ فحيث ينتهى المنام بالقرار لاترى دنيا ضرورة فى السرد، فتتوقف كل شئ عند انتهاء الأحداث، وتجمدها عند الجولة الأسبوعية فى البستان. لكن مرآها فى البستان سيثير الشهوة لدى عزيز الذى يراقب عن بعد، وكلما شاهد المزيد منها ضج جسده بالرغبة العاجزة، يقول:

«جزت على جزائر الكافور وقلعة البلور وهى سبع جزائر والحاكم عليها ملك يقال له شهرمان وله بنت يقال لها دنيا فقيل لى إنها هى التى تصور صورة الغزلان وهذه الصورة التى معك من جملة تصويرها فلما علمت ذلك زادت بى الأشواق وغرقت فى بحر الفكر والاحتراق فبكيت على روحى لأنى بقيت مثل المرأة ولم تبق لى آلة مثل الرجال» (الليلة ١٢٨، ص ٢٥٤).

ثم يضيف بعد الرؤية:

«واختفيت وإذا بطواشى أسود أخرج رأسه من الباب وقال ياشيخ هل عندك أحد؟ فقال:لا، فقال له: اغلق الباب، فأغلق الشيخ باب البستان وإذا بالسيدة دنيا طلعت من الباب فلما رأيتها ظننت أنها القمر نزل فى الأرض فاندهش عقلى وصرت مشتاقاً إليها كاشتياق الظمآن إلى الماء. وبعد ساعة أغلقت الباب ومضت فعند ذلك خرجت أنا من البستان وقصدت منزلى وعرفت أنى لا أصل إليها ولاأنا من رجالها خصوصاً وقد صرت مثل المرأة» (الليلة ١٢٩، ص ٢٥٥).

أى أن فجيعته هى التى تدعوه لاستعادة التجربة التى لم تستكمل نفسها فى ذاته، ولم يزل يستذكر ويتأمل ويشقى حتى يجد من يعوض له فجيعته، بديلاً ذكورياً كتاج الملوك. ولايتوقف الحكى مادام الإحساس بالفجيعة قائماً، ولهذا جرى تعويضه بالمشاغلة والعطايا والمسؤولية والأخوة المكتسبة، وبالحكى أيضاً.

ولايصمت الخصيان الثلاثة عن الحكى إلا عند «استكمال قصة فقدانهم الذكورة لكل قادم جديد منهم» (الليلتان ٣٨و٣٩، ص١٢٧، ١٢٨، ١٢٩)، فهم ينشغلون بهذا الأمر مادامو ينفذون الآن ما لا تشكل الذكورة المفقودة خطراً عليه. ولا يقل حافزاً ومحركاً للحكى الشعور بالفجيعة فى حدود الخيانة الجنسية، كالبغدادية والسائس (الليلة ٢٨٣). فالخيانة التى تمارسها مع أقذر الناس هى عهدها على نفسها الآن، عارفة أن الممارسة عهر، تدفع للسائس بموجبه خمسين مثقالاً ذهباً كل مرة، ومعها قصتها (ص ٤٥٨) التى تترك السائس ملتاعاً يدعو ليلاً ونهاراً عودة النعمة (الجسد والمال) ثانية إليه. ومثلها، يقابلها، محمد على الجوهرى الثرى الذى يختلق وضعاً من البهاء والوجاهة كالخلافة لتعويض ما يفتقد: أى السلطة. فلولاها ما لجأت دنيا إلى عقابه بالسياط على ظهره بعدما استدرجته السيدة زبيدة إليها كيداً لتعريضه للامتحان. كما أن خروجه على تعهده لدنيا بالمكوث فى المنزل كان خرقاً للمواثيق، وهو خرق يعنى تدفق الفعل والحدث ضرورة، كما أن الآثار التى على جسده تعنى استعداده عند افتضاح أمره أن يكشف عن قصة الحب والجنس والفراق والعقاب التى يجاهد لتناسيها بشتى السبل (الليالى ٢٩٠ ـ ٢٩٤، ص ٤٦٦ ـ ٤٦٨).

وتساعد التعددية اللغوية واللسانية وأنماط الحوار والمزاوجة بين التجسيد والتجريد، وكذلك المباشر والمكنى والاستعارى، فى إيجاد الأوجه المتقلبة المتغيرة للحكى، وبالتالى للتأويل؛ وهكذا نقرأ أن العجوز فى حكاية دنيا ابنة شاه زمان:

«دخلت على السيدة دنيا، وقالت لها: ياسيدتى جئت لك بقماش مليح. فقالت لها: أرنى إياه. فقالت ياسيدتى: ها هو فقلبيه وانظريه. فلما رأته السيدة دنيا قالت لها: يا دادتى إن هذا قماش مليح ما رأيته فى مدينتنا.

فقالت العجوز: ياسيدتى إن بائعه أحسن منه كأن رضواناً فتح أبواب الجنان وسهى فخرج التاجر الذى يبيع هذا القماش».

ثم:

«وأنا اشتهى فى هذه الليلة أن يكون عندك وينام بين نهودك فإنه فتنة لمن يراه» (الليلة ١٣٣، ص ٢٦٠).

أى أن الحكى يشتمل على الحوار والعرض والفعل والتعليق والغرض، ولهذا تقول السيدة دنيا عند الإجابة بعدما ضحكت: «أخزاك الله ياعجوز النحس إنك خرفت ولم يبق لك عقل». لكن العجوز تتمناه لها جسداً أولاً، فهو **فتنة** بمعنى الغواية؛ يستعيد قصة يوسف حيث المرأة التى آلت على نفسها التخلى عن الزواج. ولهذا لم تكن هذه المفردة محملة باستدعاءات اعتيادية، وإنما يقف خلفها موروث حافل بالغواية والإغراء، فجعلناه (فتنة) للناظرين، وهو ما يتعزز أيضاً بما يتيح للاستعارة، ومن ثم المجاز، التفاعل فى لحمة الحكى برمته، فالملك الذى كأنه فتح أبواب الجنان هو الوسيط؛ إذ لم يقصد به التشبيه، بل توسيع مدى المجاز، فتاج الملوك كأنه من غلمان الجنان، ورضوان الجنائنى والجنان هى المكان الفسيح الذى يتسع للغلمان والحوريات. أما الغرض، فهو إنزال هؤلاء جميعاً إلى الأرض، إلى حيث البستان والسوق ...ليتحقق مالايتحقق فى تلك الجنان، أى الوطء؛ إذ لاقصد للقهرمانة وبالتالى للراوية غير «النوم بين النهود»، الجماع الذى يؤدى غيابه أو كبحه أو تخريبه إلى تدفق السرد؛ أما عندما يتحقق فلا شئ غير الأنين؛ إذ تتوقف شهرزاد عن الحكى، وشهريار عن الإنصات، وتنشغل دنيا وتاج الملوك والجوهرى، بينما يبقى المخصيون لوحدهم يكتشفون أنفسهم أو يستعيدونها فى صورة الآخرين الذين تحقق لهم الجماع واختفت لديهم الرغبة فى الكلام.

وكل وجود أنثوى فى الحكايات يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، لكنه غالباً ما يتخذ شكلاً موحياً بداخله مستدرجاً للرغبة عند غيره، عارفاً بأسراره؛ فعزيز الذى قضى عاماً عند ابنة دليلة المحتالة معتقداً أنها أنثاه، يفاجأ بما تركته ابنة عمه له من الملام، إنها محتالة أوقفت شرها بعبارة «الوفاء مليح والغدر قبيح». لكنه، كما عرفته ابنة عمه، يمتلك فى داخله غريزة جنسية لايوقفها العقل: وهكذا فعندما رأى الفتاة فى دار زقاق النقيب، بهره شكلها الذى ينز بالرغبة وجسدها الملئ بالحيوية، يقول:

«لم أشعر إلا وصبية قد أقبلت بخفة ونشاط وهى مشمرة اللباس إلى ركبتيها فرأيت لها ساقين يحيران الفكر وهى كما قال فى وصفها الشاعر:

يا من شمر عن ساق ليعرضه

على المحبين حتى يفهم الباقى

وزان ساقيها اللتين كأنهما عمودان من مرمر خلاخل الذهب المرصعة بالجوهر، وكانت تلك الصبية مشمرة ثيابها إلى تحت إبطيها ومشمرة عن ذراعيها فنظرت معاصمها البيض وفى يديها زوجان من الأساور وفى أذنيها قرطان من اللؤلؤ وفى عنقها عقد من ثمين الجواهر وعلى رأسها كوفية دق المطرقة مكللة بالفصوص المثمنة وقد رشقت أطراف قميصها من داخل دكة اللباس»(٩).

وسرعان ما تجسدت كلماته فى قوة جسدية تفيض بالشبق والشهوة تنقض عليه، وتفرض عليه الزواج بديلاً للموت، والخروج من الدار مرة فى السنة والبقاء على مدار السنة ليؤدى دور الديك؛ فالديك الذى ظهر فى حكاية صاحب الزرع مع الحمار والثور، يعود ثانية بصفته الأخرى «خالى الهموم» متفرغاً للنكاح.

وتتأكد الطبيعة المدينية للحكايات بتلك العلاقة المتشابكة بين أشكال الحكى فيها والأزقة التى تتعرج وتتداخل كالمتاهات، فتصبح هذه من المكونات الإضافية للسرد؛ وكلما انطلق المتحدث أو السارد فرحاً وسعيداً ضاع فى زقاق أو تاه عن غير قصد تحت تأثير السعادة اللاهية وبعض الشراب: فهذا عزيز، مثلاً، يدخل خطأً فى «زقاق النقيب» بعدما قضى وقتاً فى الحمام وخرج منه لينعم بكأس من الشراب، فيطوف ثملاً ظاناً أنه فى طريقه إلى صبية القصر(ابنة دليلة) التى لم تزل علاقته بها مستمرة مليئة بالسعادة والحبور وهو مستغرق (فى اللذات سنة كاملة)(١٠): وهنا تلتقيه عجوز تطلب منه قراءة رسالة ملفوفة، بينما تحمل فى يدها الأخرى شمعة مضيئة؛ أى أن الظلام قد حل، وعزيز ثمل، والزقاق غير ما يقصد: وكل هذه العوامل تتآزر سوية فى تهيئة ما يجرى وتزيد فى ترقب المستمع أو القارئ. وسرعان ما تعود العجوز إليه ثانية نزولاً عند طلب أخت صاحب الرسالة، كما تقول، التى ترجو الاطمئنان ممن يقرأ لها مباشرة ماكتبه أخوها الغائب منذ «عشر سنين»؛ وهنا تتأكد احتمالات الفعل العاصفة بعلامتين: الأولى، الباب المصفح بالنحاس الأحمر الذى ينفرج على دهليز دار عظيمة، والصبية التى يسرف باث السرد «الشخصية المعنية أو عزيز» بتقديمها، وما أن يمد يده بالرسالة نحوها إلا والعجوز «قد وضعت رأسها فى ظهرى ودفعتنى... فرأيت نفسى فى وسط الدار».

وتبدو حكاية على بن بكار مع محظية الخليفة شمس النهار واحدة من الحكايات البغدادية التى يتحقق فيها السرد من خلال حركة الشخوص أنفسهم، إذ تكثر حركة هؤلاء وتتخذ من المكان مساحة لأفعالهم، لكن المخفى من هذه الأفعال هو الأقوى دائماً والأكثر إيحاء من الظاهر: فالحكاية ليست مدينية فحسب، ولكنها تضع المزاوجة بين السرى والمعلن، المخفى والظاهر، فى أساس تركيباتها، فيكون الازدواج بناءها الكلى الذى

ينفصل بموجبه المكان بين (سلطانى) وآخر عامى؛ وبينما كان وسيط على بن بكار مع شمس النهار صديقه أبا الحسن بن طاهر الجوهرى، صاحب العلاقة الوثيقة بالبلاط، فإن الوسيط البديل يعلن أنه «عامى». ولأنه كذلك، يخشى على نفسه من غضب البلاط، فيكون تدخله فى العلاقة العاطفية بين الاثنين محكوماً بهذا الخوف.

وبينما يختلط المكان بالفعل فى توتير الجو وشحنه بسلسلة من التوقعات والمخاوف، يتدفق النهر، أو البحر، بين ضفتين، وسيطاً هو الآخر غير عابئ بالمخاوف والتوقعات، فهو السبيل الذى يلجأ إليه اللصوص عندما يسرقون دار الجوهرى ويخطفون شمس النهار وعلى بن بكار، كما أنه السبيل لعودة هؤلاء مع الجوهرى سالمين: بينما يصبح البر محطة المتاعب، فهناك العسس والشرطة، وهناك اللصوص، وهناك أيضاً العيون؛ فتستعين شمس النهار على الفضيحة باستخدام مكانتها محظيةً، سكرت وخرجت وتعرضت إلى ما تعرضت إليه.

لكن أبا الحسن يحزم الأمر ويرحل بماله وحلاله وأهله إلى البصرة، فثمة علاقة مع البلاط يقيمها على ابن بكار، وهو تاجر لايقدر على تحمل تبعات مثل هذه العلاقة السرية بواحدة فى البلاط.

أى ابن بكار خالى الوفاض، على خلاف التاجر الذى يخشى غضب الخليفة ورهطه، فيهاجر قبل أن تدركه المحنة.

وتتعقد العلاقة فى أكثر من مجال، فالمكان ليس مساحة تمتد بين البلاط والمدينة بأزقتها وبيوتها فحسب، بل إنه يتعقد بما فيه من سلطة وتأثير وامتداد: وهكذا تتحرك جارية شمس النهار بمقدرة المتمكن العارف بالمكان وأسراره، ولهذا تقول عنها شمس النهار: «ما يسد عليك موضع إلا وتفتحه لك» (الليلة ١٦٤، ص٣٣٣). وهى فى تنقلاتها وحركاتها واعتمادها الرسائل المكتوبة والشفاهية وسيلة السرد فى تصعيد القصة العاطفية، التى لابد أن تتشابه مع العشرات المثيلات لها، والتى من شأنها أن تقام بين جوارى القصر وبين التجار وأصحاب المخازن الذين ينتظرون بلوغ ماهو سرى ومبغر، مغامرين مرة وخائفين مرة أخرى. وينفرج المكان فى بيوت سرية وأخرى علنية، فللجوهرى منزلان، أحدهما للقاءات الخاصة، والآخر لأهله، وعلى بن بكار يقيم مع أمه، والجارية تفر بعدما داهمهم اللصوص من على السطوح التى تبدو فى هذه الحكاية وغيرها متلاصقة ومتقاربة تتيح الهرب عند الضرورة.

لكن مجتمعاً من هذا النوع تتقاسمه الرغبات والمصالح والسلطة والأموال هو «سرانى» أيضاً، فالرغبة تخشى الفضيحة، وكذلك الحب، فتموت شمس النهار كمداً، ويذوى ابن بكار وينتهى، على الرغم من أن شخصية الخليفة تبدو عطوفة وحنونة، تبذل الغالى والنفيس من أجل واحدة كشمس النهار. لكن جلسات الطرب والغناء فى القبة المخصصة لهذا الغرض يمكن أن تمثل ما قيل وما يقال فى كتب التاريخ عن المتعة فى البلاط العباسى، حيث تتحرك الجوارى بالعشرات، بالجمال الجسدى والروحى وبالمواهب والكفاءات والمقدرة المتنوعة، من غناء ورقص وعزف ولطف وظرف وخلاعة ومجون، فتنمو على هامش الفاعلية اليومية الأسرار والمقالب، ومشاهد التستر والتخفى، وتظهر الميول البشرية فى تعبيرات متباينة. ويأتى المكان مسانداً لكل ذلك، فثمة زاوية للتخفى والاستتار، وثمة باب حديدى يظهر من البستان إلى النهر، والقارب، والهرب. وليس عجيباً بعد ذلك أن تكثر ردود الأفعال إزاء حكاية مثل هذه. فبينما يستجيب الشاعر تنسون (Tennyson) لمثل هذه الحكاية، يرى آخر أنها إعلان عن موت الحب. لكن «تنسون» يرى انتصار الفن فى استيعاب الرشيد معنى الفنون والحب، ويرى فى صورة انفجار المكان نوراً بهيجاً ضاجاً بالطرب فى لحظة نشوة فريدة مثالاً لهذا

الانتصار الطروب للحياة والفنون. هكذا يبصر يتس الصورة أيضاً، لكن «تنسون» يغوص فى الحب نفسه، فى ذلك الشعور الرقيق الذى يمنعه التستر من الظهور، والذى يخبو ظاهراً عند موت الاثنين، فيكون تشييع جنازة ابن بكار تعاطفاً واسعاً مع عاطفة نادرة من هذا النوع.

لكن الحكى فى (ألف ليلة وليلة) لايتدفق لعامل واحد، فالاستدراج الأساسى هو القلق وقلة النوم والرغبة فى النسيان، هكذا هو الحكى العلاجى مشافهة أو فعلاً:

فالحجاج فى رواية الجاحظ عن ابن القرية يقول: «أرقت، فحدثنى حديثاً يقصر على طول ليلى، ولكن من مكر النساء وفعالهن»[11]، وهو ما يظهر فى الليلة ٥٩٣ (م ٢، ص ٧١) عن سقوط أرباب الدولة فى فتنة الشابة الجميلة، بينما يبحث الرشيد عن النادرة والمغامرة. وتتناسل الرغبات عند شخوص (ألف ليلة وليلة)، فهذا تاج الملوك يرى صورة دنيا، ويبتدئ رحلة المغامرة والبحث والمجازفة، وهذا علاء الدين أبو الشامات وابن الخصيب، وغيرهما يقدمون على أمر مماثل. وبينما يدفع الرفاه إلى المغامرة فى بعض الحكايات، فإنه ربما يؤدى إلى الزهد أيضاً، وكلما ظهر الزهد قلت الحركة وانعدم الفعل وساد التأمل (أو الفعل الداخلى). أى أن الأنساق تتغير، تماماً كما هو الشأن فى الواقع: فكثرة السهر تدفع خمارويه بن أحمد بن طولون إلى شئ آخر غير (التخميز) الذى ولع به بنو العباس، فقيل له ببركة الزئبق فى قصر الميدان فوقها فرش شدت بالحلق والزنانير «فإذا نام لم تسكن حركة الفرش بحركة الزيبق»[12].

لكن الحكى يشكل استجابة أساسية فى (ألف ليلة وليلة) وغالباً ما تتسلل فى الحكاية نوادر لا هم لها غير تمديد السرد والتنويع على مهنة الرواة، فهذا هو على العجمى يأتى به جعفر إلى الرشيد لما يمتلك من مشاهدات وما شاهد من حوادث وما مر به من ظروف.

ويمكن أن تكون لمثل هذا الشخص وجوه عدة فى المجتمع العباسى، كابن المغازلى وأبى العبر والباز وغيرهم ممن ترد أسماؤهم فى كتب التاريخ. لكن «على العجمى» فى الليلة ٢٩٥، ص ٤٦٨ لايعدو أن يكون «راوية» يلعب على مهنة القص، متمتعاً بها إلى أقصى المستطاع من خلال «الجراب» المفقود: فثمة كردى يدعى أنه جرابه، فيسأل القاضى: «ماذا فى الجراب؟» ويبتدئ جواب كل منهما يتنافس مع الآخر، ممتدا فى شتى الشؤون والتفاصيل، فيسرف الكردى فى الذكر، وبعدها يسرف العجمى، فيأتى الآخر بما لديه من معرفة فيدخل فى الجراب الخدم والحشم والمماليك والممتلكات، ويأتى الآخر بما يقدر عليه ذهنه من تصورات، فيتطاول الجراب ويمتد، كأنه منطاد خارق أخذ من الدنيا ما يستطيع حسب طاقة ذهنية كل منهما وتصوراته، حتى يفتح القاضى الجراب فلا يجد غير قليل من المتاع، من جبن وزيتون ... إلخ. أى أن تمطى الخيال يتعاكس مع صغر الجراب ومحدوديته وضيقه. هكذا هو شأن الراوى فى تعامله مع الموجود من وقائع، ينطلق منها فيضيف عليها حتى تكبر وتتسع وتبدو آيلة للانفجار فى حالات وصور عدة.

وبينما تنفتح الحكايات غير المنسوخة أو المكيفة عن النوادر التاريخية على عرض ما له وظائفه ووساطاته ومكوناته السردية يستجيب لاستفهام ما عن حال أو مآل، فإن ما هو تاريخى ينشغل بتثبيت المطابقة مع ما كان وإعادة تكوين الماضى التاريخى أمام الحاضر: فالمعتضد فى تذكرة ابن حمدون يدخل دار الصيرفى الخراسانى ويحظى بالعناية الكاملة، لكنه يتوقف عن المرح ويموت السرور فى ملامحه، فيسأل صاحب الدار مستغرباً، وتكون الإجابة حافلة بالاستفهام والتهديد والوعيد. وتتدفق حكاية الصيرفى الخراسانى حتى تبلغ هدية المتوكل له ولجاريته شجرة الدر، فيتطابق الحال، ويتأكد التماثل والامتثال، ويعاد وضع الواقعة بكل مخاطراتها

وغرائبها فى أنساق تبدو مقبولة ومحتملة ومألوفة، فيشيع السرور ثانية فى وجه المعتضد. ويكون ابن حمدون مسروراً هو الآخر باسترجاع مايبدو مثيراً وعجيباً وخليقاً بالذكر والترويح، وبذلك يكون التماهى بينه وبين نساخ الخلفاء ومؤرخيهم وهم يطلبون منهم تدوين ما سمعوه ليكون مفيداً ولتعم منه العبرة (الليلة ٩٦١، ج ٢، ص ٥٤٥).

وبينما كان الرشيد يتصور المشهد الذى أمامه فى دجلة لواحد من أولاده، كان الجوهرى يصحح هذا الوهم قائلاً:

«لست أمير المؤمنين (....) وإنما اسمى محمد على الجوهرى وكان أبى من الأعيان فمات وخلف لى مالاً كثيراً من ذهب وفضة ولؤلؤ ومرجان وياقوت وزبرجد وجواهر وعقارات وحمامات وغيطان وبساتين ودكاكين وطوابين وعبيد وجوار وغلمان..».

أما لماذا يضطر على هذا المشهد فإنما: «لأبلغ ما أريد من أولاد المدينة». لكن ما يضمره هوما تفصح عنه حكايته: إذ إنه يلغى بهذا البذخ والجاه ومزاولة الخلافة الجرح الداخلى الذى تركته دنيا البرمكية وهى تطرده من عالمها: «اضرب هذا الخائن الكذاب فلا حاجة لنا به»؛ فهو يدرك أنه بوجاهته وماله لايعدو أن يبقى تابعاً وذيلاً، دوره تغذيه الرغبة، وبانتهاء ذلك تنتهى مهمته؛ فالسلطة القائمة فى البلاط بخليفته وسادته وسدنته ونسائه وغلمانه هى الأقوى، وكان لابد من أن يستعيدها بماله تمثيلاً بعد ما عجز عنها فى الحقيقة. ولهذا، لم يكن الخليفة الرشيد فى الحكاية يستغرب مثل هذه النزعة، بل تعاطف معها وأعاد تأسيسها فى الواقع من خلال استرجاع الجوهرى بماله إلى الحاشية.

ومشهد زورق الخليفة المزيف أو الثانى (التاجر محمد على الجوهرى) فى دجلة، يكاد يكون إعادة إنتاج وإخراج لمشهد زورق الخليفة الرشيد نفسه، فهو:

«ينزل فى كل ليلة بحر دجلة فى زورق صغير ومعه مناد ينادى ويقول: يامعشر الناس كافة من كبير وصغير خاص وعام صبى وغلام كل من نزل فى مركب وشق فى دجلة ضربت عنقه أو شنقته على صارى مركبه».

ولم يستغرب الخليفة الرشيد ما يسمع، وإنما يطربه أن يستمر فى معرفة الأمر بكامله ولغاية منتهاه: وإعادة تكوين المشهد تتوزع فى متواليات لتقديم الحدث والحكى، بينما يتحول الحكى نفسه إلى استرجاعات لأحداث ماضية جرت على الجوهرى وأفضت به إلى ما هو عليه الآن: فهناك موكب الزورق يراقبه الرشيد، وهناك موكب دخول البستان، وهناك مجلس الخليفة فى مقصورة الطرب والمتعة. وأثناء ذلك تظهر رغبة المشاهدين (الرشيد وصحبه) فى معرفة سر ما يجرى: فكلما كان يتهامس مع جعفر البرمكى يسألهما الخليفة الثانى (الجوهرى) عما يدور، حتى كان سؤالهما عن آثار السياط التى بدت على ظهره مصادفة.

وتستعيد السهرة التى يقيمها الخليفة (الثانى) أو المزيف محمد على الجوهرى ماكان قد تحقق فى مرات عدة فى (ألف ليلة وليلة)، وبخاصة تلك التى يرتضيها الشيخ إبراهيم لعلى نور الدين وأنيس الجليس: فالحكايتان تتحركان بـ«موتيفات» واحدة، كالأنوار والقناديل والغناء والموسيقى والشراب، وبفضاء مكانى متقارب، من «الدجلة» إلى «البستان»، وإلى «المقصورة الخاصة» بالطرب والمتعة وطقوس اللذة. ويجرى استجماع الزمان فى لحظة حب عاصفة بقلبى الحبيبين فى الأولى، بينما تستعيد الثانية عذاب المعنى (على الجوهرى) من خلال الغناء. ويظهر الخليفة متفرجاً على المشهدين، مستدرجاً المتعة إلى عالمه واللذة إلى مزاجه ما دامت كل تجربة من هذه تتموضع فى إطار تجاربه الكثيرة وتستدعى الرحمة

فى عالمه: فالخليفة هو الآمر فى الحرب والحب، فى القضاء والفضاء، وكل أمر يهون عنده عندما لاينطوى على التهديد. فالمحب مشغول بنفسه، وقصته تسلية للخليفة تستحق المكافأة أو الاحتواء، إذ لايدرى المرء سر إبقاء الخليفة لأنيس الجليس بينما جرى تزويد على نور الدين برسالة إلى البصرة. ولم يجر الجمع بينهما إلا بعدما اضطربت صحتها وساءت. أما دنيا البرمكية فقد استدعاها الخليفة إليه، قائلاً لها:

«أتعرفين من هذا؟

قالت: يا أمير المؤمنين من أين للنساء معرفة الرجال!

فتبسم الخليفة وقال لها: يادنيا هذا حبيبك محمد على الجوهرى وقد عرفنا الحال وسمعنا الحكاية من أولها إلى آخرها..»(الليلة ٢٩٤، ج١، ٤٦٧).

أى أن الخليفة كما يظهر فى الحوار يتمتع باحتواء الأسرار الخاصة واستدراجها إليه، وبالتالى ضمان هيمنته على السلطة الخاصة التى منحها لحاشيته، وكلما كان السر قريباً إلى الرغبة فى استجماع المقربين بروابط تعزز هذه السلطة ظهر السرد متمدداً بارتياح، مستعيناً بملفوظات ذات صبغة مدينية.

لكن المطابقة التى ميزت كتب التاريخ تخفى بمقارنة ساخرة نقائضها كافة، وإذا كان الراوى قد أخذ عن كتب التاريخ حكاية أبى يوسف القاضى فى الاستبراء ليتيح للرشيد الزواج فى الليلتين ٢٩٦ و٢٩٧ (ج١، ٤٦٩ ـ ٤٧٠)، فإن الرواة أبقوا باستمرار على خطى سرد متناقضين فى هذا السياق، بين واحد يتصرف الخليفة بموجبه على أنه الوهاب الحر الطليق فى أموال الآخرين وأعراضهم، والآخر المتوجس المرتاب فى الشرع، القلق منه وعليه. ولربما يتداخل خيطا السرد كلما اقتحم التاريخ منحى الحكى وحاصر مخيلة الرواة، إلا أن القارئ غالباً ما ينصت إلى تعليقات شأن تلك التى ترد فى الليلة ٧٩٤ (ص ٣١٥، ج ٢) مثلاً على لسان تحفة جارية زبيدة، التى تقول بعدما شاع حسن الصبية الجنية الطائرة زوج الحسن البصرى:

«وحق نعمتك ياسيدتى إن عرفت بها أمير المؤمنين قتل زوجها وأخذها منه»

ثم تستدرك:

«أن يسمع بها أمير المؤمنين فيخالف الشرع ويقتل زوجها ويتزوج بها».

أى أن خط السرد الأساسى يطمئن إلى الرشيد فاعلاً، قدراً لامناص منه، مهما كان التلاعب بطريقته فى بلوغ الأشياء. ومثل ما يعرفه الآخرون وقد يتواطؤون بشأنه كما هو الأمر فى الليلة ٥٩١ وما يليها: فابن الملك يبلغ زوجة التاجر عن طريق الوزير، وعندما يأتى الزوج يضعونه فى صندوق فيطلب الوزير أمانته من التاجر (أى الصندوق). لكن الأخير ينكشف عنه باب الغلق، فلا يمسه التاجر بعد أن يعرفه:

«فلما رآه التاجر وعرفه خرج إلى الوزير وقال له ادخل وخذ ابن الملك فلا يستطيع أحد منا أن يمسكه» (ص ٧٠، ج ٢).

وتتأكد فى (ألف ليلة وليلة) مكانة الخليفة الرشيد على أنه السلطة الآمرة الناهية الغضوب الطروب مرة واحدة. وعلى الرغم من أن المشاكلة بين الحكاية والواقع ليست ضرورة قائمة، كما أنها ليست أساسية فى قراءة نصوص الحكايات المطبوعة المتداولة، إلا أن المتون الحكائية تتيح تصورات واسعة لما كان سائداً ودارجاً ومحكياً؛ فالمتون الحكائية تنبنى أيضاً على مجموعة من اللغات والخطابات، ويتشكل فيها **خطاب آمر وآخر مراوغ** وثالث مغبون ومغيب ورابع غائب بإرادته. فمنذ

البدء كان خطاب شهريار آمراً، وعندما تضطره الوقائع إلى الخيبة والإحباط يتحول إلى آخر قسرى يتموضع فى الأفعال بديلاً للطاقة المحبطة، ولهذا لم يكن أمامه غير اختراق البكارة وفضها قبل أن تستعيد شهرزاد لديه نزعة الإنصات والاستمتاع والمتعة، أى المكونات الجذرية للخطاب . أما نسخه المكررة الأخرى، كالرشيد مثلاً، فإن غضبه يندفع فى خطاب يتماهى مع القتل، فـ«وحياة رأسى وتربة العباس إن لم تسأله لأخمدت منك الأنفاس» (الليلة ٢٩٠، ص ٤٦٢)، فثمة استدعاء كامل للسلطة الشخصية وشرعيتها التاريخية المعروضة للناس، وثمة تهديد مطلق بالتصفية الجسدية. وعلى الرغم من أن «جعفر» الوزير يظهر دائماً تابعاً وصفياً وهادئاً وداعياً للصبر، فإنه يبقى على الرغم من ذلك «كلب الوزراء» كما تقول (الليالى) على لسان الرشيد؛ إذ إن خطاب السلطة الآمر الذى يمتد بين الخليفة وأولاده ونوابه وحاشيته ونسائه هو ملكه أولاً، يحتفظ به لنفسه ويعطيه لمن يريد مؤقتاً؛ ومتى ما اختلف مع الآخر زالت نعمته، وانتفى منه هذا الخطاب، وغابت عنه لحظة الأمان. ولهذا، لم يكن مستغرباً أن يورد الرواة على لسان أحمد الدنف قوله لعلاء الدين أبى الشامات بعد ما ألصقت به تهمة السرقة:

«يا علاء الدين أنت مابقى لك إقامة فى بغداد، فإن الملوك لاتعادى يا ولدى، ومن كانت الملوك فى طلبه ياطول تعبه» (الليلة ٢٦٥، ج ١، ص ٤٣٦)

ومثل هذا الصوت هو ما تنطوى عليه المفارقات فى الروى، ولربما كانت هذه من استراتيجيات تكسير النوايا، إلا أنها ليست حاضرة فى ذهن الرواة ضرورة؛ أما الخطاب المراوغ فغالباً ما يظهر عند تقابل سلطتين؛ آمرة وأخرى تابعة اضطراراً. ولهذا، يكون خطاب جعفر البرمكى مثالاً واضحاً للخطاب المراوغ، فهو يبتدئ دائماً بالسمع والطاعة كلما عرض عليه الخليفة مشروعه للتجوال والتطواف فى الشوارع والنهر والبساتين، إذ يحتفظ الخليفة بسلطانه سراً وعلناً، وكلما تخفى ازدادت هذه السلطة وتفخمت فى علاقاتها بجعفر. وكلما تأمل الخليفة الذى زاول الخلافة تقليداً التفت الخليفة إلى جعفر، قائلاً: يا وزير، وتكون الإجابة: «لبيك»، تماما شأن الجان المأسورين بخاتم سليمان (الليلة ٢٨٦، ص ٤٥٩) كما أن الخليفة قد تدفعه النزوة إلى الإعلان عن نيته فى تصفية صحبه إذا لم تتحقق رغباته، فيقول فى حكاية الشيخ إبراهيم وعلى نور الدين وأنيس الجليس (الليلة الخامسة والثلاثون، ص١١٧):

«والله إن غنت هذه الجارية ولم تحسن الغناء صلبتكم كلكم، وإن غنت وأحسنت الغناء.
فإنى أعفو عنهم وأصلبك أنت [ياجعفر] .
فيجيب جعفر : اللهم اجعلها لاتحسن الغناء.
فقال الخليفة: لأى شئ؟
فقال: لأجل أن تصلبنا كلنا فيؤانس بعضنا بعضاً.
فضحك الخليفة» (ص ١١٩).

أى أن الصوت المراوغ له استراتيجياته فى احتواء مثل هذه النزوات التى تكتسب صفة قاطعة عند المستبدين والدمويين، ولابد للخطاب المراوغ من الاحتيال، كما فعلت سيدة الخطاب المراوغ شهرزاد باستدعائها المخزون الحكائى، أو كما تفعل الجوارى فى الحكى والغناء والرقص. ولكن هذا الخطاب ينشق داخل عالمين، أحدهما محبط وعدوانى والآخر لين ومسالم. ولهذا يمكن أن يتسلل الخطاب المراوغ عند مجموعات العجائز القوادات أو الفاعلات فى مقالب السرقة والجريمة فى عدد كبير من (الليالى).

أما دوافع الحكى وعوامله الأخرى، فهى الإغراء والرغبة، والغواية والخيبة، والظرف والتماجن، والمغامرة

اليومية (الخروج)، والثرثرة: وكل هذه العوامل تجتمع عند مخيلة تتمدد وتتسع كجراب الكردى فى واحدة من الحكايات، أو كشوب الريش فى أخرى. فثمة إغراب مضحك مرة، ومزاوجة بين الواقعى والمتخيل، يحلق فيها الذهن؛ ليس تماماً كالبساط المسحور وإنما كثوب الريش الذى يبدو اقترانه بالواقع أكثر نفاذاً وشدة وحضوراً.

ولربما تبدو حكاية «محمد الكسلان» (الليلة ٣٠٠) واحدة من بين أبرز حكايات (الليالى) التى يتمدد فيها ذهن الرواة ليأتى بالخيال إلى الواقع، ويعيد تكييف نفسه فى داخل هذا الواقع، فيضطره فى النتيجة إلى التمدد هو الآخر، والاتساع والتوتر والانفجار عندما تضيق الحياة بالمفارقة أو بالتقليد الساخر وبالمحاكاة العابثة: ويلجأ الراوى إلى الدخول فى صورة أخرى أو فى صوت آخر، فربما كان أبو المظفر الشيخ البصرى والتاجر المرموق أيام الأمير محمد الزبيدى والى البصرة فى عهد هارون الرشيد، وربما يتمظهر أو يتخفى فى صورة القرد الأشعث المهموم الذى يتلقى الإهانات والعبث والمذلة من رفقائه القرود فيبتاعه أبو المظفر فى طريق عودة المركب متذكراً محمد الكسلان ودراهمه القليلة، فيكون القرد حصة محمد الكسلان. ويستمر المركب بمعاناة السفر، وبالهجمات والاعتداءات، حتى تم تقييدهم جميعاً أسرى على متن المركب: ولو استمرت الحال لتوقف السرد. لكن القرد تحرك وفك القيود وانطلق المركب، فجمعوا للقرد مالاً، كما يجمع المستمعون للرواة. وبعدها تزدهر التجارة، والقرد يأكل ويشرب مع محمد الكسلان ويأتيه بالمال، حتى حل موعد الزواج، فدله على السر (ص ٤٧٤). لكنه، أى محمد الكسلان، ابن حجام وعامى، ولابد من مال وفير للزواج. ويكون القرد عوناً، ويطلع الكسلان على سر الطلسم فى منزل العروس، فيفكه، ويخطف القرد الفتاة؛ إذ تبين أنه كان مارداً فى صورة قرد، وأنه وضع نفسه فى تلك الصورة الذليلة لبلوغ المراد. أى أن «تحولات المسوخ» فى (ألف ليلة وليلة) هى انحرافات داخل الحكى تقوم بتصعيد حلقات الفعل، وتعقيد رحلات البحث، ومنها سمات التحولات العجائبية، قبل أن تعيد الحكى ثانياً إلى تلاقى الخارق والدنيوى فى زيجات المردة بالإنس، أو فى ظهور «الجن الطيب» الذى ينتقم لبنى الإنسان من الأشرار.

والمهم، فى مثل هذه القصة، أن الراوى يظهر محمد الكسلان عاجزاً عن كل شئ، معتمداً على أمه فى مأكله ومشربه ولبسه ومشيته، فلم يره بصرى قبل يوم التحاقه بمركب أبى المظفر. وهو فى ذلك مثيل المادة الخام التى يشتغل فيها الراوى، بينما يأتى طلب السيدة زبيدة لجوهرة كبيرة تكون فى رأس التاج بمثابة حفاز للحكى، ولانفجار الحكاية من مادة خام راكدة كمحمد الكسلان لتكون واحدة شديدة التعقيد والتحولات، مليئة بالمخاطرات العجيبة، قبل أن ييسر الجن الطيب لمحمد الكسلان «العدالة الشعرية» المتجسدة فى تبخير «العقار بالمسك» ليأتيه العفريت وينقلوا له ما يريد من مجوهرات، فيكون أكثر ملكاً من الخليفة. أى أن الراوى بخياله ينتقم حتى من الخليفة ورهطه، ولهذا يقول محمد الكسلان: «إذا طلبت شيئاً من المال أو غيره أمرت الجن أن يأتوا لك به فى الحال»، ولايمكن أن يظهر الراوى متمرداً أو ساخراً أو هازلاً كما هو عليه فى مثل هذا التمرد (الليلة ٣٠٥، ص ٤٨٠).

وكما يشغل الرواة متلقى الحكاية، كان الفاعلون فى عدد من ليالى (ألف ليلة وليلة) يجدون أنفسهم مأخوذين بالإغراء منقطعين إليه، مجازفين بحياتهم وبأموالهم عندما يسمعون بصبية خارقة الجمال، فاتنة سحرت غيرهم، شأن الدرويش البصرى (الليلة ٩٦٥، ج ٢، ص ٥٥٣) الذى يقطع المسافات باكياً كلما تذكر الصبية البصرية التى سبت العباد بحسنها حتى يتحايل قمر الزمان لبلوغها بعدما انشد إليها جراء ما قيل فيها: فالسماع لا يقل عن الرؤية، ويتحرك الفعل بموجبه فى (ألف ليلة وليلة) مادام الحكى هو الذى يشترى الحياة

ويحول دون الموت. ومثل قمر الزمان كان تاج الملوك الذى ينشد إلى قصة عزيز عن دنيا أولاً (١٢٨، ٢٦٦، ج ١) قبل أن يطلع على صورتها، فيتضافر الحكى مع البصرى فى تأليب تواليات الفعل، رحلة، ومخاطرة وتحولات وأقنعة ووسطاء، ومجابهة شديدة، واحتيال واستدعاء لما هو بصرى نفسى يلغى ما هو مثيله.

ولما كان الحكى ومرادفه السماع بهذه القوة فى تحريك الأحداث، والسرد ضرورة، فإن التحذير منه هو التمهيد لإيقافه: فتحفة العوادة جارية زبيدة تحذر من سماع الخليفة بزوج حسن الصايغ (الليلة ٧٩٤، ص ٣١٥، ج ٢)، فمتى عرف بها تزوج منها وقتل زوجها. أى أن الحكاية ستنتهى عند هذا الحد. ويتكرر مثل هذا التحذير بأشكال مختلفة، فهو يوتر الفعل والحدث والحكى مرة أو يمهد لانتهائه مرة أخرى، فثمة حكى وحياة، وثمة توقف وموت. أما عندما يتوقف الحكى فثمة ما يشير إلى ذلك ويغرى بالاستطلاع أو بالسؤال أو بالإقدام على فعل؛ إذ إن (ألف ليلة وليلة) لاينبغى أن تنتهى عند باب مغلق يعشش عليه العنكبوت (الليلة ٥٩٤، ج٢ ص ٧٨).

ولهذا، لم تكن حرفة الحلاقين والحجامين تستأثر بالسرد عبثاً، فالثرثرة هى الأخرى حياة، كما يظهر فى طبيعة الحكايات التى ترد على ألسنة الرواة الحجامين والحلاقين. ومهما استبد الضيق بالشاب البغدادى (الليلة ٢٩)، إلا أنه مضطر إلى الاستماع مرة وإرضاء فضول الحلاق مرة أخرى، ففيه يقول الشاعر:

جميع الصنائع مثل العقود

وهذا المزين در السلوك

فيعلو على كل ذى حكمة

وتحت يديه روس الملوك

وكان الشاب البغدادى يقاطعه، قلت له: «دع مالا يعنيك فقد ضيقت صدرى واشغلت خاطرى». لكن السرد يتحرك بين قطبى الثرثرة والفضول، فكل مواجهة لهذه الثرثرة تخفى نيةً ما للالتحاق بشغل بديل يود الحلاق معرفته. قال الحلاق: «أظنك مستعجلاً». فقلت له: «نعم، نعم نعم». وكان الشاب البغدادى يتوقع منه الرضوخ للأمر الواقع والكف عن الثرثرة، لكنه وجد وضعاً مغايراً ورغبة مضادة فى معرفة الخبر وتقصيه. أى أن السرد يبتدئ حال التململ بين الاثنين، ولو كان الشاب البغدادى صاحب مكانة آمرة أو متسلطة لتمكن من تغيير الموقف. لكن مثل هذه الواقعة لها فضاء تاريخى تمتد فيه، وتلتقى تفاصيله مرجعاً لايستغربه المستمع أو القارئ.

و(ألف ليلة) هى الوحيدة التى يمكن أن تتيح لمثل حلاقى بغداد الثرثارين مثل هذه الامتيازات التى تسمح لهم بمخاطبة ملك الصين ليروى لهم شيئاً (ص ١٠٥، ج١، بولاق):

والامتياز يمنحه الرواة بعفوية للحجامين، مادام المناخ قد تعامل مع الثرثرة على أنها أمر مفروغ منه؛ إذ يروى عن أبى محمد الأعمش أنه كثر الشعر عليه، فقال له أحد تلاميذه أن يأخذ من شعره، فأجاب «لا أجد حجاماً يسكت حتى يفرغ»، فوعده تلامذته بذلك. لكنه بعدما أمعن فى الحلاقة توجه إليه بسؤال. ويقول ابن عبد ربه:

«فنفض ثيابه وقام بنصف رأسه محلوقاً حتى دخل بيته».

ويروى السندى بن شاهك أن المأمون استقدمه على عجل من خراسان، وقد هاج به الدم، وأعلم الحاجب بذلك، وانصرف إلى منزله وأحضر له حجاماً طالب بألا يكون فضولياً. لكن سرعان مادارت يده على وجه ابن شاهك حتى قال: جعلت فداك، هذا وجه لا أعرفه، فمن أنت؟ ومن أين قدمت؟ وأى شئ أقدمك؟ فوعده ابن شاهك بالقصة كاملة عند الانتهاء. وقال الحجام:

وتعرفنى بالمنازل والسكك التى جئت عليها؟ قال ابن شاهك نعم.

ثم أوصى ابن شاهك أن يعلق الحجام من العقبين. وكلما قص ابن شاهك طرفاً صاح بالغلام أن يضربه عشرة أسواط، حتى انتهى الغلام إلى سبعين سوطاً، فالتفت الحجام إلى ابن شاهك: ياسيدى: سألتك بالله، إلى أين تريد أن تبلغ؟ قال ابن شاهك: إلى بغداد. قال الحجام. لست تبلغ حتى تقتلنى. قال ابن شاهك: فأتركك على ألا تعود؟(١٣).

ويضج المجتمع حينذاك بأنواع الحوادث والتفاصيل عن الرحلات ومقالبها ومشكلاتها ومصادفاتها، فلكل مصادفة مقام، شعر أو نادرة أو طرفة أو حكاية، وكل حكاية يمكن أن تتوالد فى حكايات أخرى: فعالم حكايات (ألف ليلة وليلة) ليس غريباً عن ذلك المجتمع، وفضاءات الحكى تبدو مكتظة بكل ما يتيح لذهن الرواة الاشتغال عليه، وما يمكن المخيلة من إسقاط ما تريد عليه أو عجنه بالغريب مرة وبالمذهل والعجيب مرة أخرى، بينما يبقى الخارق عدة الراوى المحترف يسره له الفضاء الجغرافى والدينى، فيتوحد عنده مع غيره. لكن ما يذكره الجاحظ مثلاً عن الحسن الجرجانى فى الحكاية التالية يظهر كم أن الرحلات اليومية تأتى مليئة بالتفاصيل التى لاتحتاج لغير بعض من التمدد والاتساع، والتقاط حوافز الفعل واتجاهاته، لتوليد حكاية واسعة متشابكة شديدة التوتر:

«يقول الحسن الجرجانى: حدثنى سهم بن عبدالحميد الحنفى قال: خرجت من الكوفة أريد بغداد، فلما نزلت، بسط غلماننا وهيأوا غداءنا، فإذا نحن برجل حسن الوجه والهيئة، على برذون فاره، فصحت بالغلمان فأخذوا دابته، فدعوت بالغداء، فبسط يده غير محتشم، وما أكرمته بشئ إلا قبله، وكنا كذلك إذ جاء غلمانه بثقل كثير، وهيئة جميلة، فتناسبنا فإذا هو طريح بن إسماعيل الثقفى، فارتحلنا فى قافلة منا لايدرك طرفاها، فقال طريح: «ما حاجتنا إلى هذا الزحام، وليست بنا إليهم وحشة، ولاعلينا خوف، فإذا خلونا بالخانات والطرق كان أروح لأبداننا»، قلت: «ذلك إليك»، فنزلنا من الغد الخان، وتغدينا وإلى جانبنا نهر ظليل بالشجر، فقال: «هل لك أن تستنقع فيه»؟ فمررنا إليه، فلما نزع ثيابه إذا بين جنبيه آثار ضرب كثير، فوقع فى نفسى منه شر، فنظر إلى ففطن وتبسم، وقال: «قد رأينا ذعرك بما ترى، وحديث ذلك يجرى إذا سرنا بالعشية» فلما سرنا قلت له: «الحديث» قال: «نعم، قدمت من عند الوليد بن يزيد بالغناء واليسار، وكتب إلى يوسف بن عمر، فلما أتيته ملأ يدى خيراً، فخرجت مبادراً إلى الطائف، فلما امتد بى الطريق وليس يصحبنى فيه أحد، عن لى أعرابى على قعود له، فحدث أحسن الحديث، وروى الشعر، فإذا هو راوية فأنشد فإذا هو شاعر، فقلت: «من أين أقبلت؟» قال: «لاأدرى»، قلت : «وما القصة»، قال: «أنا عاشق لامرأة قد أفسدت على عيشى، وقد حذرنى أهلها، وجفانى لها أهلى، وإنى أستريح بأن أنحدر إلى الطريق مع منحدر، وأصعد مع مصعد»، قلت: «فأين هى»؟ قال: «تنزل غداً بإزائها»، فلما نزلنا أرانى طريقاً عن يسار الطريق، فقال: «ترى ذلك الطريق» فقلت: «أراه»، قال: «فترى الخيم التى هناك»؟ قلت: «نعم»! قال: «فإنها فى الخيمة الحمراء»، فأدركتنى أريحية الحدث، فقلت: «والله إنى آتيها برسالتك»، فمضيت حتى انتهيت إلى الخيم، فإذا امرأة ظريفة

جميلة كأنها مهرة عربية، فذكرته لها، فزفرت زفرة كادت تنتقض أضلاعها، وقالت: «أو حى هو»! قلت: «نعم، تركته فى رحلى وراء هذا الطريق»! قالت: «بأبى أنت وأمى، أرى لك وجهاً حسناً يدل على الخير، فهل لك فى أمر»؟ قلت: «فقير إليه»! قالت: «ألبس ثيابى فأقم مكانى، ودعنى حتى آتيه وذلك عند مغيب الشمس، فإنك إذا أظلم الليل أتاك زوجى»، فقال لك: «يافاجرة، وياهنة ابنة الهنة» فيوسعك شتماً فأوسعه صمتاً. ثم يقول فى آخر كلامه: «اقمعى سقاءك، ياعدوة الله، فضع القمع فى هذا السقاء وإياك وهذا السقاء الآخر فإنه واه»! قلت: «نعم»، فأجبتها إلى ما سألت، فجاء الزوج على ما وصفت، وقال: «أقمعى سقاءك» فحيرنى الله أن تركت الصحيح وقمعت الواهى، فما شعر إلا باللبن يتسبب بين رجليه، فعدا إلى كسر الخيمة، وحل متاعه وتناولت رشاء من قد مدبوغ ثم ثناه باثنتين، فجعل لايتقى رأساً ولاوجهاً ولارجلاً، حتى خشيت أن يبدو له وجهى، فتكون الأخرى، فألزمت وجهى الأرض، فعمل بظهرى ماترى فلما تغيب عنى، جاءت المرأة باكية، فرأت ما بى من الشر، واعتذرت وأخذت ثيابى وانصرفت»[١٤].

ويتجرد السرد فى (ألف ليلة وليلة) من الشروح والتعليقات التى لاضرورة لها فى تطوير الحدث: فكلما كان المتحابان من عالمين مختلفين، كالقصور والتجارة مثلاً، اقترن اللقاء بتقارب الجسد، ومن ثم إسباغ صفة الشرعية على اللقاء باستقدام القضاة والشهود. لكن الطرفين ليسا متكافئين، ففتاة القصر هى الغالبة جسداً أيضاً وهى صاحبة السلطة أيضاً. ولهذا، فثمة خطابان ينبعثان عنها، أحدهما جسدى والآخر تعبيرى، يلتحمان ويتداخلان لدرجة تهميش الآخر وتحويله إلى تابع، على الرغم من أن الصياغة التى ترد اعتباطاً على لسان الرواة هى «القصد أن أكون لك أهلاً وتكون لى بعلاً». ففى «حكاية محمد على الجوهرى ودنيا البرمكية» (الليلة ٢٩١)، يرد ما يلى بعد استقدام الجوهرى إلى القصر:

«قالت ياجوهرى اعلم أنى أحبك وما صدقت أنى أجئ بك عندى ثم إنها مالت على فقبلتها وقبلتنى وإلى جهتها جذبتنى وعلى صدرها رمتنى».

أما هو، فلا يسعه حتى الإفصاح عن الشهوة، فيقول: «وعملت من حالى إنى أريد وصالها». لكنها عندما عرفت أن السيدة زبيدة استقدمته لديها عند غيابها «جمعت رجليها ورفصتنى فرمتنى من فوق السرير وقالت ياخائن خنت اليمين وحنثت فيه ووعدتنى أنك لا تنتقل من مكانك وأخلفت الوعد...». فكلما شعرت بالغيرة أو بالمنافسة أو الخشية على «البعل» أو «العشيق» ازدادت حدة وقسوة، وقررت استعادة سلطتها الجسدية واللغة الآمرة مرة واحدة (ص ٤٦٤ ـ ٤٦٦).

وتتأكد سلطة الكلام الآمر فى مثل هذه المواجهات أو التحديات والمراهنات عند الخلفاء والسلاطين والولاة؛ وكلما كان القصد يتمظهر فى الرغبة الجنسية بدت تلك السلطة قاطعة ونهائية.

وربما تبدو حكاية الرشيد ورغبته فى الجارية التى تعود لغيره، فى الليلة ٢٩٧ (ص ٤٧٠) واحدة من الحكايات ذات الأصول التاريخية التى يتندر بها المؤرخون على أنها تفصح عن كياسة الخليفة أو أنها تعرض لحذق القاضى أبى يوسف؛ إذ ترد أيضاً لدى التوحيدى فى (البصائر والذخائر) للتعريف بمذهب أبى يوسف: «أن العتق إذا طرأ على الأمة سقط عنها الاستبراء». وللنادرة أصلها التاريخى الذى يبتدئ فى رغبة الرشيد محمولاً لمجرى الأفعال والأحداث: «أريد أن أطأها اليوم»[١٥].

فيكون جواب القاضى: «قلت يا أمير المؤمنين اعتقها ثم تزوجها». لكن الحكاية تتمدد أكثر، فتقرن الجارية بجعفر، وتجعل من جعفر قادراً على القسم بوجه إصرار الخليفة، بينما جئ بأبى يوسف مضطرباً متوقعاً للمصائب والخطوب منشغلاً ببغلته فى ذلك الظرف العصيب على الرغم من ذلك، بينما يصر الرشيد على أن يجامع الجارية الليلة: «لا أطيق الصبر عنها إلى مضى مدة الاستبراء»، فيأتى القاضى بحل آخر يتيح «وطؤها فى هذا الوقت من غير استبراء»، فيزوجها لمملوك ويطلقها قبل دخوله، لكن المملوك يرفض الطلاق، فيتم تمليك المملوك للجارية، فيأتى حكمه بالتفريق لأنه دخل فى ملكها «فانفسخ النكاح»؛ أى أن الحكايات تتمدد أكثر من الأصول لتفسح المجال لانشغال المتوالية السردية بمحمولات الفقه والشريعة فى ذلك العصر، ولاتبدو المتوالية واضحة المعالم عند نقلها إلى فضاء مغاير، أى إلى ثقافة أخرى مثلاً، لأنها تعول كثيراً على «سفسطة» القضاء فى مذهب أبى يوسف الذى يعد تكييفاً واسعاً للشريعة لتناسب العصر وروحه ومزاج حكامه. ولهذا، تقول الحكاية عن أبى يوسف عندما جاءه رسول الخليفة: «ما طلبت فى هذا الوقت إلا لأمر حدث فى الإسلام». لكن الأمر الجلل ليس أكثر من رهان: «زبيدة طالق ثلاثاً إن لم تبعها لى أو تهبها»، وشبق جنسى عارم: «لاأطيق الصبر عنها». لكن هذا الرهان والرغبة يتمان فى سياق الشريعة، أو تكييفها الفقهى فى ظاهرة التسرى بالإماء، وهى ظاهرة فريدة لاعلاقة أساسية لها بمفهومى الإسلام ديناً أو الدولة بناء «مؤسساتيا»؛ فالزواج والطلاق ليسا أكثر من ملفوظات: «قال لها القاضى قولى قبلت فقالت قبلت»، كما تقول الحكاية، وهى ملفوظات يلغى بعضها الآخر كملفوظات السحر، لكنها تتيح تكييف ظاهر الشريعة تكييفاً سهلاً يبقى الخلافة ملتزمة بها ظاهراً ومبتعدة عنها واقعاً، وهو ماتومئ نحوه الحكايات باستمرار دون تدخل من الرواة، فثمة ظواهر وثمة مظاهر واتجاهات وأهواء ورغبات تشكل فى النتيجة فضاءات مجتمع آخر غير الذى يأتى به التاريخ.

وحكاية أحمد بن هارون الرشيد الزاهد (الليلة ٤٠١، م ١، ص ٥٨١ ـ ٥٨٢) تفترق عن الأصل الذى يرد فى (المنتظم)، ج٩، فى أن الابن الزاهد هو المبتعد عن السلطة والجاه، بينما بقيت الأم مع الرشيد، فيناديها عندما يأتيه أبو عامر البصرى بالخبر والخاتم، أما الأصل التاريخى فيقول إن الرشيد تزوج من أمه سراً، وغابت بولدها فى البصرة، وحملت معها مايساعدها على بلوغه فى المستقبل. أما باث السرد فى الأصل التاريخى، فهو عبد الله بن الفتوح، وتناقل آخرون عنه الحديث. لكن الزهد، من جانب، وافتراق الابن عن الجاه والسلطان، من جانب آخر، يكادان يصبحان المتن الذى تداخل فيه مبنى الحكاية. يقول صاحب (المنتظم) نقلاً عن أبى القاسم الحريرى عن غيره وصولاً لابن الفتوح[١٦]؛

«يقول: خرجت يوماً أطلب رجلاً يرم لى شيئاً فى الدار، فذهبت، فأشير لى إلى رجل حسن الوجه بين يديه مزود وزنبيل، فقلت: تعمل لى؟ قال: نعم بدرهم، ودانق. فقلت: قم. فقام فعمل لى عملاً بدرهم ودانق [ودرهم ودانق، ودرهم ودانق] ثم أتيت يوماً آخر فسألت عنه فقيل ذاك رجل لايرى فى الجمعة إلا يوماً واحداً يوم كذا. قال: فجئت ذلك اليوم، فقلت تعمل لى؟ قال: نعم بدرهم ودانق. فقلت أنا: بدرهم. فقال: بدرهم ودانق. ولم يكن بى الدانق، ولكن أحببت أن أستعلم ماعنده، فلما كان المساء وزنت له درهما، فقال لى: ما هذا؟ قلت: درهم. قال: ألم أقل لك: درهم ودانق؟! أفسدت على. فقلت: وأنا ألم أقل لك بدرهم؟ فقال: لست آخذ منه شيئاً. قال:

فوزنت له درهماً ودانقاً. فقلت: خذ. فأبى [أن يأخذ].وقال: سبحان الله أقول [لك]. لا آخذ وتلح على!؟ فأبى أن يأخذه ومضى.

قال: فأقبل علىّ أهلى، وقالت: فعل الله بك ما أردت من رجل عمل لك عملاً بدرهم أن أفسدت عليه. قال:/فجئت يوماً أسأل عنه، فقيل لى: مريض، فاستدللت على بيته فأتيته، فاستأذنت عليه فدخلت وهو مبطون، وليس فى بيته شئ إلا ذلك المزود والزنبيل، فسلمت عليه وقلت له: لى إليك حاجة، وتعرف فضل إدخال السرور على المؤمن أحب لما جئت إلى بيتى أمرضك. قال: وتحب ذلك؟ قلت: نعم. قال: بشرائط ثلاث. قلت: نعم. قال: أن لاتعرض على طعاماً حتى أسألك، وإذا أنا مت أن تدفنى فى كسائى وجبتى هذه. قلت: نعم. قال: والثالثة أشد منهما، وهى شديدة، قلت: وإن كان. فحملته إلى منزلى عند الظهر، فلما كان من الغد نادانى يا عبد الله [فقلت: ماشأنك. قال] قد احتضرت، افتح صرة على كم جبتى. قال: ففتحتها فإذا فيها خاتم عليه فص أحمر، فقال: إذا أنا مت ودفنتنى فخذ هذا الخاتم، ثم ادفعه إلى هارون [الرشيد] أمير المؤمنين، فقل له: يقول لك صاحب هذا الخاتم: ويحك! لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت على سكرتك هذه ندمت. قال: فلما دفنته سألت يوم خروج هارون الرشيد أمير المؤمنين، وكتبت قصة، وتعرضت له وأوذيت أذى شديداً، فلما دخل قصره وقرأ القصة وقال: علىّ بصاحب هذه القصة. قال: فأدخلت عليه وهو مغضب يقول: يتعرضون لنا ويفعلون، فلما رأيت غضبه،/ أخرجت الخاتم، فلما نظر إلى الخاتم قال: من أين لك هذا [الخاتم] قلت: دفعه إلى رجل طيّان. فقال لى: طيان طيان، وقربنى منه. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصانى بوصية. فقال لى: ويحك! قل. فقلت : يا أمير المؤمنين إنه أوصانى إذا أوصلت إليك هذا الخاتم أن أقول لك يقرئك صاحب هذا الخاتم السلام ويقول لك: ويحك لاتموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت عليها ندمت. فقام على رجليه قائماً وضرب بنفسه على البساط، وجعل يتقلب عليه ويقول: يا بنى نصحت أباك. فقلت فى نفسى: كأنها ابنه، ثم جلس وجاؤوا بالماء، فمسحوا وجهه، وقال: كيف عرفته؟ قال: فقصصت عليه قصته.

قال: فبكى وقال: هذا أول مولود لى، وكان أبى المهدى ذكر لى زبيدة أن يزوجنى بها، فبصرت بهذه المرأة فوقعت فى قلبى، وكانت خسيسة فتزوجتها سراً من أبى، فأولدتها هذا المولود، وأحدرتها إلى البصرة [وأعطيتها] هذا الخاتم وأشياء، وقلت لها: اكتمى نفسك، فإذا بلغك أنى قعدت للخلافة فأتينى، فلما قعدت للخلافة سألت عنهما فقيل [لى أنهما] ماتا، ولم أعلم أنه باق، فأين دفنته؟ قلت : يا أمير المؤمنين دفنته فى قبور عبد الله بن مالك./ قال: لى إليك حاجة، إذا كان بعد المغرب فقف لى بالباب حتى أنزل إليك [فأخرج] متنكراً إلى قبره.

فوقفت له، فخرج متنكراً والخدم حوله حتى وضع يده بيدى، وصاح بالخدم فتنحوا، فجئت به إلى قبره، فما زال ليلته يبكى إلى أن أصبح ويداه ورأسه ولحيته على قبره [وجعل] يقول: يا بنى، لقد نصحت أباك. قال: فجعلت أبكى لبكائه رحمة منى له، ثم

سمع كلاماً فقال: كأنى أسمع كلام الناس. قلت: أجل أصبحت يا أمير المؤمنين، قد طلع الفجر. فقال لى: قد أمرت لك بعشرة آلاف درهم، واكتب عيالك مع عيالى، فإن لك علىّ حقاً بدفنك ولدى، وإن أنا مت أوصيت: من يكون من بعدى أن يجرى عليك ما بقى لك عقب»(١٧).

وترد حكاية مماثلة عن إدوارد وليم لين يقول إنه نقلها عن مخطوطة لابن الجوزى عن كتابه (مرآة الزمان)(١٨)، ولكنها تخص (عليا) ابن الخليفة المأمون الذى نذر نفسه لحياة الزهد، عاملاً حمالاً فى البصرة، صائماً نهاراً، ليقضى ليله فى جامع قريب، مودعاً الحياة بعد حين وهو على حصير. ومهما يكن، فإن مثل هذه الأخبار ليست غريبة فى ضوء ما يعرف عن كثرة عدد المحظيات. لكن الحكاية تتشكل فى أنساق الزهد فى جسد (ألف ليلة وليلة)، وهى أنساق تتكرر فى الليلة ٧٩، م١، ص ١٩١ والليلة ٨٢، ص١٩٥، كأنها تحاكى ما ينقله ابن الجوزى عن الخليفة المستضئ الذى يظهر فى حكايات (ألف ليلة) بما هو معروف عنه من ورع؛ إذ حضر المستضئ مجلس وعظ الجوزى وهو ينشد:

ستنقلك المنايا عن ديارك
وبيدلك الردى داراً بدارك
وتترك ماعنيت به زماناً
وتنقل من غناك إلى افتقارك
فدود القبر فى عينيك يرعى
وترعى عين غيرك فى ديارك

والمستضئ يردد باكياً: «أى والله وترعى عين غيرك فى ديارك». لكن الحكايات تعرض أيضاً لشماتة الخلفاء بما يرونه من تراجع محتمل لدى المحتفين بالشريعة والمتعبدين كثيراً. فالرشيد فى الليلة ٣٥ (م١، ص ١١٨) يستغرب ما يراه من شيخ إبراهيم وهو يجالس نور الدين وأنيس الجليس قائلاً: ياجعفر:

«أنا ما رأيت من كرامات الصالحين مثل ما رأيت الليلة فاطلع أنت الآخر على هذه الشجرة وانظر لئلا تفوتك بركات الصالحين».

ثم يضيف:

«الحمد لله الذى جعلنا من المتبعين لظاهر الشريعة المطهرة وكفانا شر تلبيسات الطريقة المزورة».

أى أن صوت باث السرد يتآلف مع صوت المتكلم. كما تدل المساحة الممنوحة لمثل هذا التعليق الذى لايمتد كثيراً فى الحدث أو فى المبنى الحكائى.

وبين أنساق الزهد وأنساق المجون فى (ألف ليلة وليلة) تنشغل البقعة الرمادية بمثل هذه المناورات فى الخطاب، وهى مناورات تسعى إلى إبقاء القارئ منشداً إلى أكثر من وجهة نظر، مادام الحكى نفسه يتمدد فى تعدديات معرفية ولسانية كثيرة فـ(الليالى) بمثل هذه التعددية تحقق التجسير من جانب وتمتلك تكسيرها الواسع للنوايا من جانب آخر؛ فهى تعجز عن أن تصيح بوجه الخليفة كما صاح سفيان الثورى الصوفى بوجه المنصور:

«إنى لأعلم مكان رجل واحد لو صلح صلحت الأمة كلها، قال: من هو؟ قلت: أنت يا أمير المؤمنين»(١٩).

ولربما كانت الحكايات أكثر قدرة على بلوغ كلام الناس ومهاده من كتب التاريخ التى قد تضطره إما إلى التدوين المتجرد فحسب أو إلى إسقاط التفسير عليه؛ وغالباً ما تستظهر الحكايات ما يبتغيه العقل الجمعى لمجتمع العامة الذى يود دخول عالم الخاصة واجتياحه أو اختراقه واستضعافه. وبينما يتيح ذهن الرواة ومخيلتهم التجوال كثيراً فى السرايا والدهاليز وبين البساتين وعند مخابئ الثروة ومظاهر الجاه والسلطة، لاسيما النسوة والمال والقوة، فإن هذا الذهن كثيراً ما يتناسى مهماته فينساق إلى ما يبتغيه من تعرية حرفية لما هو مجازى. فابنة هذا المجتمع الجارية تودد، مثلاً، تدخل ميدان المماحكات والمجادلات اضطراريا بعدما أفلس الزوج ولم يعد لديه بضاعة يعرضها غير زوجه، بذهنها وجمالها وسعة حيلتها وسعة تدبيرها وكثرة اطلاعها فى العلوم والآداب والفقه. وكان استعراضها لذلك هو استعراض ابن العامة موهبته عندما تصبح هذه سلعة قادرة على المنافسة وشراء رضا السلطة وموافقتها (الليلة ٤٣٧ إلى ٤٦٠، ص ٦١٤ إلى ٦٣٥). لكن الراوى يبقى أسير تكوينه الساخر من مجتمع الفقهاء الذين كانوا منه قبل صعودهم إلى ذلك المجتمع الذى يثير حسده وغيرته الآن. ولهذا، جعل تودد تطالب المغلوب منهم فى المجادلة بخلع ملابسه، حتى إنه جعل أحدهم يطلب فقط الإبقاء على ما يستر به عورته. ومن الواضح أن الأصل كان يقصد بالخلع المذكور الاستغناء اضطرارياً عن جبة المهنة أو المنصب، خلعة العالم والفقيه، وليس الملابس بمعناها العادى. لكن تتابع الرواة غار على الأصل فحرفه ودفع به إلى ما يرضى الذهن الشعبى. ومثل ذلك ما يدور فى الليلة ٤١٩ (ص ٥٩٨ وحتى ص ٦٠١).

ويجوز أن تكون حكاية سيدة المشايخ البغدادية التى ارتحلت إلى حماة (عام٥٦١) ذات سند تاريخى. لكن انهماك الحكاية بالرد على الغلمانيين مثير هو الآخر، كأنه إسراف الرواة أنفسهم فى مثل هذا الأمر، على الرغم من شيوعه وكثرة الكتابة فيه، بما يشكل أدباً خاصاً فى التاريخ العربى.

لكن الكلام يتسع لاحتواء تعددية لسانية وهجنة ليست محدودة، تختلط وتتداخل بين العامة والخاصة عند الفقهاء والكتاب الموسرين والخلفاء والقوالين والحرفيين، ولربما تتوزع هذه أو تشتبك عند الشخص الواحد، فتظهر الواحدة لتغيب الأخرى، بينما يلعب الزمن نفسه فى الإلغاء والتغييب والحضور، بمعزل عن الأصل التاريخى فى الليلة (٣٨٦، ج١، ص ٥٦٨)، فإن الحكاية تلعب على الكلام وأزمانه. والحكاية لا تخص الرشيد بل ابنه الأمير عندما رأى جارية سكرى «وعليها مطرف خز وهى تسحب أذيالها من التيه»، فواعدته لتهيئة نفسها فى اليوم القادم، فلم تأت؛ فاستفسر عن سر ذلك، قالت: يا أمير المؤمنين أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار. وبعث على الشعراء عند الباب ليقولوا فى ذلك. أى أن الكلام كالحكاية مساحته الليل، وهو بالتالى ليس ملزماً مادام فضاء محكياً ينشغل بالحكى ويغيب فيه، تماماً كما تغيب أجساد أصحابه فى لحظة إحكام تعلق الآخر بالكلام الآسر الذى جاءت به شهر زاد. يقول أبو نواس فى حال الجارية المذكورة:

همت بها وكان الليل ستراً
فقام لها على المعنى اعتذارا
وقالت فى غد فمضيت حتى
أتى الوقت الذى فيه المزار
وقلت الوعد سيدتى فقالت
كلام الليل يمحوه النهار[٢٠].

الهوامش:

(١) تراجع ميا جيرهارد فى: The Art of Story Telling ; A study of the Thousand and one Nights (Leiden; Brill. 1963)

(٢) **ثمرات الأوراق فى المحاضرات**: تحقيق محمد مفيد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣٣٨، وكذلك ص ٣١٠ للإشارة اللاحقة عن الحسن المصرى والكنز.

(٣) طبعة بولاق من **ألف ليلة وليلة** (بغداد: مكتبة المثنى، عن ١٨٥٢ ـ مصورة بالأوفست)، ج١. الإشارات اللاحقة لهذه الطبعة إلا عند ورود غير ذلك.

(٤) تتعدد المراجع فى هذا الأمر، منها **الفرج بعد الشدة** لأبى على المحسن التنوخى (القاهرة: دار الطباعة ١٩٠٥؛ **والموشى أو الظرف والظرفاء** لأبى الطيب محمد بن إسماعيل الوشاء (عن لايدن ١٩٠٢، دار صادر بيروت)؛ وكذلك **الأغانى**، وترد هنا بطبعتين.

(٥) **الموشى أو الظرف والظرفاء**، تحقيق ردلف أبرونو، طبعة صادر، ص ٧٦، ٧٨.

(٦) كتابه The Fantastic: A Structural Approach To a Literary genre (N.Y. Cornell Univ. Press , rept. 1975)

(٧) لكن الملوك يقدرون على مثل هذه الاستدعاءات عبر السحرة والمعنيين بالسحر، ليس بنفوذ خارق وإنما السلطة من خلال الدنيوية الآمرة فى الحكايات: فالصبية تحرق الشعرة فى الليلة ١٧ ـ ١٨، ص ٥٠ نزولا عند أمر الخليفة.

(٨) إذ ظهر العفريت فأراً، ثم كبيراً كالقط، ثم كلباً، ثم جحشاً، ثم جاموسة، ثم انطلق بكلام ابن آدم، الليلة ٢١، ص ٦١.

(٩) بولاق، ليلة ١٢٢، ج١، ص ٢٤٩.

(١٠) بولاق، ج١، ص ٢٤٨.

(١١) **المحاسن والأضداد**، تحقيق فوزى عطوى، ص ١٥٥.

(١٢) **الانتصار لواسطة عقد الأمصار** لإبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى الشهير بابن دقماق (بيروت: دار المكتب التجارى. د. ت)، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(١٣) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، (بيروت: طبعة الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ج٨، ص ١٣٥ ـ ١٣٦، ١٤٦ ـ ١٤٧.

(١٤) **المحاسن والأضداد**، تحقيق فوزى عطوى (بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب)، ص ١٧٧.

(١٥) ج ٦، ص ١١٨.

(١٦) **المنتظم**، أبو الفرج عبد الرحمن بن على بن محمد بن الجوزى (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢)، ج٩، ٩٣ ـ ٩٥.

(١٧) **المنتظم**، ج٩، ص ٩٣ ـ ٩٥. وجاء فى **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** لأبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر بن خلكان (٦٠٨ ـ ٦٨١هـ) ـ تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة)، ج١، ص ١٦٨ :أن أحمد بن الرشيد «كان عبدا صالحاً، ترك الدنيا ... ولم يتعلق بشئ من أمورها، وأبوه خليفة الدنيا» و«قيل له السبتى لأنه كان يتكسب بيده فى يوم السبت شيئا ينفقه فى بقية الأسبوع، ويتفرغ للاشتغال بالعبادة».

(١٨) يراجع: Arabian Society in the Midlle Ages Studies From the Thousand and one Nights. Ed. Stanley Lane - Poole introd. C. E. Bosworth (London, Curzon Press, 1883, rept. 1987).

أوردت الخبر أيضاً سهير القلماوى فى **ألف ليلة وليلة** (دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧.

(١٩) **كتاب محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار** للشيخ محيى الدين بن عربى (م ٦٣٨ هـ)، م١ (بيروت: دار صادر)، ص ٢٤٠.

(٢٠) **ديوان الصبابة** لابن أبى حجلة، ص ٥٥ ـ ٥٦ ـ ملحق **لتزيين الأشواق**، داود الأنطاكى (بيروت: ١٩٧٢).

توالد السرد
فى ألف ليلة وليلة

سيلڤيا باڤل*

من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارئ إلى السرد فى (ألف ليلة وليلة) توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها. ولقد اهتم شليجل Schlegel وسلفستر دوساسى Sylvester de Sacy ، وهما من المستشرقين، بالملامح التاريخية والتكوينية génétiques لهذه الظاهرة.

ولقد قام بعدهما كل من إليسيف Elisseéf (١٩٤٩) وجيرهارد Gerhardt (١٩٦٣) بدراسة «المحتوى ـ التيمى» لهذه الحكايات وتقنيات عرضها. ومع ذلك، فإن التطورات الأخيرة فى علم السرد Nar-rotologie أدت إلى تغيير المنظور فى تحليل الحكايات الشعبية.

ويعد تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من قام بدراسة ما أطلق عليه «توالد الحكايات» فى (ألف ليلة وليلة)، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وكى يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية: «التضمين» enchassement، وهو مصطلح يعنى حالة خاصة من الترابط subordination، تتمثل الوحدة الأساسية فى النحو السردى لـ (الليالى) فيما أطلق عليه مصطلح «القضية» Proposition. ويمثل الدور الذى يقوم به «الاسم»، القضية التى تتبناها الشخصية. وفى كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة فى السرد، فإن ذلك يستدعى حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها.

---

* Sylvia Pavel= La Prolifération Narrative- dans les Mille et une Nuit: **Journal of Semiotic Re-Search** (J.C.R.S.) Volume 2, No, 4.(P.21-40) winter 1974.

وقام بالترجمة من الفرنسية إلى العربية: **نهى أبو سديرة**، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

وتمثل هذه الشخوص ـ السادرة الشكل الأكثر لفتاً للانتباه من أشكال التضمين أو (الترابط)(تودوروف، ١٩٦٩، ص ١٨٩).

ونحن نشير منذ البداية إلى أننا نتفق فى هذا الرأى تماماً مع تودوروف. وسوف نجتهد، فيما يلى، فى تمييز مجموعة أخرى من التقنيات التى أسهمت فى عملية «التوالد السردى» فى (الليالى). وسنقوم بتحليل هذه الظاهرة من وجهة نظر النحو ـ السردى ـ التحويلى (Grammaire,Narrative-Transformationnelle) (Tl Pavel) الذى يتم تعريف التضمين فيه على أنه «التكرار ـ الترددى»[1] Récursivité.

وأفترض، فيما بعد، أن تقنيات التوالد التى تم تمييزها تحتل مواقع ودرجات مختلفة من النحو السردى. والمصدر الذى نعتمد عليه هو النص الذى ترجمه جالان Galland[2]. وتحتوى هذه الترجمة أكثر من ستين حكاية، وتتضمن عدداً وافراً من الحكايات «المتوالدة» التى تسمح لنا بالوصول إلى صياغة القواعد العامة لها.

إن المصطلحات اللغوية المستخدمة هنا لها المعنى نفسه المتفق عليه فى علم النحو ـ التحويلى.

١ ـ ويتكون كل سرد (Récit) فى (الليالى) من جزئين: يصف الجزء الأول نوعا من «عدم التوازن» Dés-équilibre. ويصف الجزء الثانى «استعادة التوازن» équi-libre. وتلك هى القاعدة الأولى فى «النحو الأساسى» (grammaire de base).

(١) سرد ⟵ عدم توازن ⟵ استعادة التوازن

وترتبط هذه القاعدة بالازدواج الموتيفى (Couple Motifémique): نقص + إشباع النقص. وقد قام دندس Dundes بتوصيف هذا الازدواج عام (١٩٦٤). كما ترتبط هذه القاعدة أيضاً بـ:

محتوى معكوس + محتوى صحيح. عند كل من ليفى شتراوس Lévi- Strauss وجريماس Greimas (عام ١٩٧٠).

وبذلك، فالرمز الأولى لهذه الدراسة هو «السرد» وليس «القضية». إن هذا الاختيار يساعد على التحديد «الشكلى» للتكوين السردى للحكايات على مستوى بنيتها العميقة التى يتمخض عنها النص بوصفه مجموعة من القضايا. وسوف نقوم بتحليل الرموز المستخدمة فى الشكل (١) وتجزئتها إلى عناصر «متتابعة» Séquence (انتهاك، المهمة، خديعة، محاولات... إلخ)، وهذه العناصر التى حدد بريمون Brémond وظائفها داخل النص (١٩٦٦).

أما عن الوظائف التى حددها بروب Propp (١٩٢٨)، فيبدو لنا أنها تنتمى إلى البنيات السطحية المماثلة لتلك التى تسبق فى نحو تشومسكى Chomsky تقديم العناصر المعجمية. ويمكن أن توضح بعض الأمثلة والنماذج عمق المستوى الذى حدث عنده التقسيم الأول.

فى حكاية «التاجر والعفريت»* نلاحظ أن «عدم التوازن» نتج عن جريمة غير مقصودة:

«خرج أحد التجار يطلب رزقاً فى بعض البلاد فاشتد عليه الحر فجلس تحت شجرة وحط يده فى خرجه وأكل كسرة خبز كانت معه وتمرة فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف فدنا من ذلك التاجر وقال له قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدى، فقال له التاجر كيف قتلت ولدك قال له لما أكلت التمرة ورميت نواها جاءت النواة فى صدر ولدى قضى عليه ومات من ساعته (...) فاستوثق

* المجلد الأول، ص ١١، ١٢.

منه الجنى وأطلقه فرجع إلى بلده وقضى جميع متعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها (...) وقعد عندهم الى تمام السنة ثم توجه وأخذ كفنه تحت إبطه وودع أهله وجيرانه (..)فمشى إلى أن وصل إلى هذا البستان . وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة (...) فبينما وهو جالس يبكى على ما حصل له إذا (بثلاثة شيوخ قالوا له) ما سبب جلوسك فى هذا المكان وانت منفرد وهو مأوى الجن (فأخبرهم) التاجر بما جرى له مع ذلك العفريت وسبب قعوده فى هذا المكان فتعجب (الشيوخ) (وعند وصول العفريت اقترح كل منهم عليه ان يحكى لهم ما جرى له فوافق العفريت على هذا الاقتراح (...) وفى النهاية عدل العفريت عن الانتقام».

وقد أدت المحاولات الناجحة التى قام بها الشيوخ الثلاثة إلى «استعادة التوازن».

وفى حكاية «هارون الرشيد»[3] فإن «عدم التوازن» كان نتيجة مجموعة من «الانتهاكات»:

«يحكى أن الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة من الليالى قلقاً شديدا فاستدعى وزيره جعفر البرمكى وقال له إن صدرى ضيق ومرادى أن أتفرج فى شوارع المدينة فتنكرا فى زى تاجرين وظلا سائرين طويلا يتفقدان المدينة وبالقرب من جسر التقيا بمتسول لا يقبل الصدقة إلا بعد ضربه ثم ذهبا إلى السوق والتقيا بشاب يضرب بغلته بقسوة. وقبل رجوعهما إلى قصر الخليفة شاهدا منزلاً جميلاً رائع الجمال يملكه رجل كان إسكافياً وقد أصبح ثريا بطريقة غير مفهومة. وفى اليوم التالى أرسل الخليفة فى طلب ثلاث شخصيات واستجوبهم عن الأسباب التى تجعلهم يقدمون القدوة السيئة للرعية. ثم إن هارون حل لهم مشاكلهم وخلع عليهم»*.

إن استعادة التوازن «تحقق العدل» قد تم هنا بفضل القاضى الذى لم يكن له أن ينجح فى مهمته إلا بشرط أن يستمع إلى حجة كل المذنبين؛ حيث إنهم جميعا أبرياء.

وبالرغم من التعقد الشديد الناتج عن التوالد حتى الدرجة الثالثة، فإن حكاية «الصياد والعفريت» هى أيضاً تعبر عن طرق هذا التوازن ثم استعادته:

« كان هناك رجل صياد (...) وهو فقير الحال وكان من عادته أنه يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير ثم إنه خرج يوما من الأيام فى وقت الظهر إلى شاطئ البحر وحط مقطفه وطرح شبكته (...) وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البر وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان (..) ثم إنه أخرج سكينا وعالج فى الرصاص إلى أن فكه من القمقم (..) خرج من ذلك عفريت [شرير حكى له سبب دخوله فى ذلك القمقم وحزنه لأنه سجن مدة طويلة وحاول الصياد لكى ينقذ حياته أن يعيده إلى ذلك القمقم مرة ثانية وينجح فى ذلك ثم يبدأ الصياد فى حكاية وزير الملك يونان والحكيم رويان على أنها مثال تؤخذ منه العبرة إلى أن أخرج العفريت من سجنه مرة ثانية بعد أن أخذ عليه العهد أنه إذا أطلقه لايؤذيه أبدا وكافأه الجنى بأن أغدق عليه الكثير من الأسماك] »**.

* المجلد الأول، ص ١١، ١٢.

** المجلد الأول ، ص ١٨ .

لقد نجحت عملية التوازن نتيجة نجاح «الخديعة»، وأيضا نتيجة عملية « الحكى» : حكى قصة تحتوى بدورها على حكايتين أخريين : (حكاية الببغاء، وحكاية الوزير المعاقب) .

(٢) يبدأ الكثير من الحكايات قبل ظهور عنصر «عدم التوازن» الرئيسى بفترة طويلة؛ إذ يحكى لنا بعض الأحيان الوقائع التى ألمت بالأجيال السابقة من أخوة وأقارب ضحية «عدم التوازن» المشار إليه. وفى هذه الحالة، نكون بصدد تمهيد للسرد (Pré- Récit) يمكن فصله عن النص الرئيسى بوصفه سردا مستقلا.

ويقودنا ذلك إلى إعادة صياغة القاعدة الأولى :

(١ / أ)

سرد ← (تمهيد للسرد) عدم توازن + استعادة التوازن.

حكاية (ألف ليلة وليلة) الرئيسية التى نطلق عليها «الحكاية الإطار» تقدم لنا مثالا على ذلك * :

«كان فيما مضى وتقدم من قديم الزمان وسالف العصر والأوان (...) [ملكان الأول] اسمه الملك شهريار وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان (...) [وفى يوم من الأيام اكتشف شاه زمان خيانة زوجه له فقتلها وأمر بالرحيل إلى أن وصل إلى مدينة أخيه واكتشف خيانة زوج أخيه هى الأخرى وحاول دون جدوى إخفاء هذا الأمر عن أخيه وعوقبت الزوجة الخائنة بالقتل وقال شاه زمان] قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا. [إلى أن وصلا إلى مكان فيه عفريت نائم بجانبه صبية قالت لهما بالإشارة كيف استطاعت رغم سجنها بواسطة هذا العفريت أن تخونه ثمانى وتسعين مرة وأجبرتهما على أن يضاجعاها هما الاثنان لتكمل العدد مائة وقد فزع شهريار من هذه التجربة وعاد إلى مملكته وقد قرر أن ينتقم من كل النساء] وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك [فترة من الزمن حتى أصبحت المدينة كلها فى حداد ولإيقاف هذه المجزرة تقرر شهرزاد الزواج من شهريار وتغامر بحياتها لكى تنسيه رغبته فى القتل ثم تشرع فى حكى حكايات خرافية طوال ألف ليلة وليلة]».

وتعد المغامرات التى يقوم بها الأخوان، والتى ينتج عنها تضمين حكاية زوج العفريت، بمثابة تمهيد Pré-Récit للحكاية الإطار. كذلك فإن حكاية «بدر» مسبوقة بحكاية والديه، دون أن تتبع إحداهما الأخرى.

وفيما يختص بحكاية «قمر الزمان»، برغم كونها حكاية طويلة، فإنها لا تمثل إلا تمهيداً للحكاية التالية وهى حكاية زوجاته التى تنتج، بدورها، حكاية «الأمجد والأسعد» مثال ذلك حكاية «زواج الملك بدر باسم»** :

«ومما يحكى أنه كان (..) ملك (...) لم يرزق فى طول عمره بذكر [يرثه فاشترى وزيره له جارية جميلة تزوجها وأحبها ولكنها ظلت حزينة مطرقة برأسها إلى الأرض وأقام معها سنة كاملة وهى لم تتكلم وقد خدع الملك بهذا الوجوم ورفض أن يعاتبها وصبر عليها وحاول أن يجعلها تحبه أو ترد عليه إلى أن بدأت تحكى له حكايتها] فقالت إن اسمى جلنار البحرية وكان أبى من ملوك

* المجلد الأول ص ٦، ٧..

** المجلد الثانى : ص ٣٣١، ٣٣٢

البحر ومات وخلف لنا الملك فبينما نحن فيه إذ تحرك علينا ملك من ملوك الفرس وأخذ الملك من أيدينا (...) وحلفت أن أرمي نفسي عند رجل من أهل البر (...) باعني لهذا الرجل الذي أخذتني منه (...) ثم أخبرته برغبتها في الانتقام من ملك الفرس الذي [اغتصب ملك أبيها وحولها إلى جارية في قصره ولكنها عدلت عن قرارها بالانتقام بعد زواجها واستقرارها فتأثر الملك بحكايتها وخلع عليها لقب الملكة واحتفل بزواجهما ورزقهما الله بالأمير بدر] ».

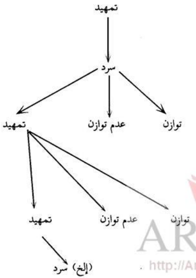
وتبدأ حكاية «الأمير بدر» بعد وفاة ملك الفرس بعدة سنوات، حين تقوم الملكة جلنار وعائلتها بالتخطيط لزواج الأمير بدر:

«إن الأمير بدر عشق بنتاً من بنات البحر (..) وصار في قلبه من أجلها لهيب النار وغرق في بحر لا يدرك له ساحل ولا قرار[وتقدم للزواج منها ولكن أباها عامله باحتقار ثم اشتعلت الحرب بين العائلتين واستطاع بدر أن يحبس الملك وأرادت ابنته أن تنتقم من الأمير بدر فمسخته عصفوراً وبعد مجموعة من الوقائع المشئومة التي ألمت بالأمير العاشق بدر تنتهي الحكاية بتحرر الملك الأسير في مقابل زواج الأمير بدر بابنته]».

ويتخذ «التمهيد» Pré- Récit، إذن، شكل «قص ـ مستقل» :

(٢) تمهيد السرد ←—— السرد.

ومع ذلك، فهناك «فرق» بنيوي (Structurale) بين المصاغ على هيئة «سرد» «والسرد الرئيسي» Récit principal للحكايات التي تم تحليلها : إن السرد السابق على السرد الرئيسي لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر. إن التمهيد لا تمهيد له. وذلك يعني أن القاعدة الأساسية grammaire de base يجب أن تمنع توالد الصيغة séquence التالية المتمثلة في الشكل رقم (١) .



شكل رقم (١)

ويتم صياغة القاعدة الثانية على نحو يستبعد التسلسل اللانهائي للتمهيد.

(٢ / أ) تمهيد ←—— عدم توازن + توازن.

ـ نحتاج إذن إلى قاعدة كاملة توضح لنا أن «عدم التوازن» المتمثل في التمهيد يرتبط «بعدم التوازن» المتمثل في «السرد» نفسه. وما دام هدفنا الأساسي هو دراسة «التوالد السردي» ، فإننا نكتفي بملاحظة أن «التمهيد» يعد مصدراً أدنى للتوالد.

(٣) إن «عدم التوازن» يكون مسبوقا بمخالفة (خرق / انتهاك)(«المنع» / تحريم)، سواء كان تحريما

ضمنيا أو تحريما معلنا. ويقوم التحريم المتضمن فى الحكاية الرئيسية على أنه ينبغى للزوجات أن لا يخدعن أزواجهن. أما التحريم المتضمن فى حكاية «التاجر والعفريت» فيقوم على منع قتل ابن العفريت. ويتعلق التحريم فى «مغامرات هارون الرشيد» بتحذير رعايا الخليفة من انتهاك قوانين المملكة أو مخالفتها.

وفى بعض الأحيان يتسبب «النقص» الذى يظهر منذ البداية فى إحداث «عدم التوازن». ومثال ذلك ما يحدث فى حكاية «الصياد والعفريت»، حيث لا يستطيع الصياد أن يصطاد السمك. ويتمثل النقص فى «حكاية بدر» فى أن ملك الفرس ليس له وريث. وفى حكاية «الأمير أحمد والساحرة» يتمثل النقص فى مشكلة اختيار السلطان أحد أبنائه زوجا لابنة أخته (أى السلطان).

وأتصور أن من المنطقى أن نعد «نقص» وانتهاك «التحريم» متساويين من الناحية الوظيفية.

يتحدد الفرق بين هذين الرمزين بواسطة تلك العلامة المميزة (± السبب) المرتبطة «بعدم التوازن». إن «النقص» ينتج عن «عدم التوازن» (− السبب)، بينما «التحريم» الذى تم انتهاكه، تهيمن عليه حبكة «عدم التوازن» (+ السبب). على سبيل المثال:

(٣) عدم توازن { نقص / تحريم } + انتهاك مزدوج (Double)

أما القاعدة الثالثة، فتأخذ فى الاعتبار أن النص الذى نتناوله بالدراسة أو السرد المتضمن فى سرد آخر لا يهيمن عليه عدم التوازن بشكل مباشر أبداً. إن السرد لا يمثل انتهاكا ولامخالفة بحال من الأحوال. وتتناول هذه القاعدة بالمثل الحالات التى تنطوى على «الانتهاك» الذى يتحقق بوصفه نتيجة عمليتى «انتهاك» متضادتين: العقاب (ويعنى: نتيجة المخالفة) يمكن أن يكون مبالغا فيه إلى درجة أنه يمثل، بدوره، انتهاكا آخر يساهم فى إحداث «عدم التوازن». وهو ما أشرنا إليه فى هذه القاعدة بالانتهاك المزدوج.

(٣ / أ) ويبدو أن «حكاية الصعاليك» التى تتضمن «حكاية البنات الثلاث»، تعد استثناء لهذه القاعدة.

إن زبيدة، فى هذه الحكاية، تحذر الزائرين من الصعاليك والتجار، وتنهاهم عن السؤال عما يجرى من سلوكها الغريب. وهذا التحريم لـ «طرح الأسئلة» يمكن أن يؤخذ على اعتبار أنه تحريم «الاعتراف بالسر»، إذن هو تحريم للحكى نفسه. ووفقا لهذا التفسير، فإن فعل الحكى سوف يمثل «انتهاكا». وفى الواقع، فإن الأمر لا يتعلق بتحريم الحكى ولكنه يتعلق بمهمة تريد زبيدة تحقيقها: الحفاظ على السر. هذه المهمة مستمدة من «انعدام التوازن» فى العلاقات التى تربط زبيدة بأخواتها، وهى تمثل جزءا من حكاية مختلفة عن «حكاية الصعاليك». إن الحدث الذى تقوم به زبيدة له وظيفتان مختلفتان داخل «سردين» متمايزين:

فى السرد المتضمن فى حكاية «الصعاليك»، يتمثل هذا الحدث فى تحريم طرح الأسئلة. وفى السرد «المعلن» (enchassant) فى «البنات الثلاث» يتمثل الحدث فى «مهمة»، وهى ضرورة إخفاء العقاب المحكوم به على أخواتها اللاتى ارتكبن الجرائم، واللاتى مسخن كلاباً سوداء بواسطة ساحرة.. (انظر ٥). وكما أشار بريمون (١٩٦٨)، فإن كل «تحريم» هو «مهمة» وإن كانت مهمة مقلوبة.

ويستعاد التوازن عن طريق الأداء Performance، ونحن نستوحى هذه المقولة من جريماس (١٩٧٠).

ـ إن الأداء الخالص فى أغلب الأحيان، مسبوقا فى (ألف ليلة وليلة) بما يسمى تمهيد الأداء Pré- per-formance، هو حدث أو مجموعة من الأحداث تلعب دور سبب الأداء، وإن أتى هذا السبب بالمصادفة المحضة. وهكذا، ففى «حكاية الأحدب»، فإن ظهور الحلاق الذى ينقذ الأحدب، الذى اعتقدنا أنه قد مات، تقابلها، بالمصادفة حكاية الخياط الذى يحكى للسلطان عن آخر محاولات الهروب من الموت الذى يستحقه بسبب الأحدب (انظر ٦). إن الأداء la performance يسمح بإعادة التوازن الذى قد يتأجل فى بعض الأحيان بسبب سلسلة من الأحداث:

٤ ـ التوازن ⟵ تمهيد الأداء + أحداث + إعادة التوازن

وما يميز «ألف ليلة وليلة»، أن الأداء لا يتحقق بفضل «حسن التصرف» ولا بالمقدرة على التصرف pouvoir faire، بل يتمثل فى فعل الحكى نفسه، وهو يتخذ صيغة ما يسمى بمعرفة الحكى Savoir dire. ويتمثل ذلك بوضوح فى الحكاية الرئيسية: التحريم «الضمنى» للزنا، ويتبعه انتهاك (الملكات بخيانة أزواجهن). هذا الانتهاك يستتبع انتهاكا ثانيا فى اتجاه مضاد: يقرر الأمير شهريار، على سبيل الانتقام، أن يتزوج كل ليلة من صبية جديدة ثم يقوم بقتلها صباح اليوم التالى.

إن «انعدام التوازن» الذى أحدثه «الزنا» يزداد خطورة بفعل انتهاك ثان. ونحن نعلم كيف أن شهرزاد قد نجحت فى إعادة التوازن: إن مقاومة شهرزاد، التى ليس هناك أى شك فى طبيعتها الأدائية (ونحن نجد فى هذه المقاومة تناقض الفاعل والفعل، كما نجد مواجهة أثناء المحاورة .. إلخ)، مقاومة ليست على مستوى «الفعل»، ولكن على مستوى «الحكى».

إن أداء شهر زاد يتخذ شكل مجموعة متتالية من السرد:ـ

٥ ـ الأداء ⟵ (سرد) (تحايل)

إن تقاطع القوسين يشير إلى أن «الأداء» يمكن أن يتحقق فى (الليالى) عن طريق السرد، أو عن طريق «تحايل» حقيقى، أو عن طريق الوسيلتين معاً.

وهكذا، فإن الصياد فى حكاية «الصياد والعفريت» ما كان يستطيع النجاة إلا بأن يخدع العفريت وأن يدخله فى القمقم (تحايل)، ولكنه ما كان يستطيع، بالمثل، إشباع حاجته إلى الأسماك دون أن يحكى للعفريت «حكاية الملك يونان» (سرد) وذلك كى يقنعه بحقه فى التعويض.

وفى حكاية «رحلات السندباد البحرى» نلاحظ أن «انعدام التوازن» يحدث باعتباره نتيجة «انتهاك» متكرر «للتحريم»: أن لا يخاطر السندباد بحياته رغبة منه فى تحقيق متعة السفر.

وفى كل مرة، يعاد التوازن بعملية تتكون من سلسلة من أعمال التحايل الملموسة، نادرا ما يصاحبها سرد. وفى هذه الحالة، فإن عملية إعادة التوازن تتم عن طريق «حسن التصرف» و«القدرة على الفعل» التى يحوزها السندباد (المؤدى).

(٤ / أ) وعلى النقيض من تمهيد السرد فى القاعدة (٢ / أ)، فإن إعادة كتابة الأداء على هيئة «سرد» (قاعدة ٥)، يمكن أن تتكرر بطريقة لانهائية. ونجد من بين أشكال السرد الذى قامت بحكايته شهرزاد، (والذى سبقه تقديم رمزى للأداء)، ما يتحقق فيه الأداء، بدوره، من خلال السرد.

وتعتبر حكاية «التاجر والعفريت» مثالا على ذلك (انظر ١). وكان العفريت قد قام بالانتهاك المزدوج الذى أدى إلى إحداث «عدم توازن».

إن الذى شرع فى «الأداء» هم الشيوخ الثلاثة وليس التاجر الذى قابلهم، وذلك خلال مجموعة تفاصيل يوضحها تقسيم أدوار الشخصيات إلى رئيسية (Actant) وثانوية (Acteurs). وهذا الأداء يتمثل فى ثلاثة أنواع من السرد:

العفريت يطلق سراح التاجر مقابل حكايات الشيوخ الثلاثة. ويتضمن «الأداء» فى حكاية «التاجر والعفريت» حكايات الشيوخ، وهى بدورها يتم تضمينها فى أداء الحكاية الرئيسية (حكاية شهريار وشهرزاد). تقدم القاعدة (٥) إذن نموذج التكرار الترددى فى النحو الأساسى.

ولا يعد التوالد السردى النصى فى (ألف ليلة وليلة) مجرد تقنية «للتنوع» على المستوى النصى، بل يمثل النتيجة التى تنتج، عن ظاهرة ما تقع، عن «البنية العميقة» للسرد.

يجب ملاحظة أن هذا الأداء ـ السرد، الذى كثيرا ما سبق بانتهاك مزدوج، ليس له طابع حوارى للأداء الذى يصوغه modalise «حسن التصرف» أو القدرة على التصرف. لقد أوضح Greimas (١٩٧٠) أن الحكايات الروسية التى قام بتحليلها بروب Propp يكون فيها «السرد سرداً للانتصار والهزيمة فى آن» (٨ ـ ص١٧٧). أما فى الحكايات ذات «الأداء ـ السردى» فهى على العكس من ذلك؛ حيث التضاد: انتصار/ هزيمة يتم تعادله.

ولا يعبر العفو النهائى عن هزيمة شهريار أو هزيمة العفريت الذى قتل ابنه على يد التاجر. ولا نستطيع فى نهاية هذا السرد أن نتحدث عن «مكانين متطابقين»، أو عن المكان الأول الذى قدم إلينا منذ البداية على أنه مكان فردوسى euphorique (سعيدا) والثانى على أنه ليس كذلك dysphorique) (جريماس، ١٩٧٠، ص١٨٧). وإذا وجد المكانان فى لحظة «الانتهاك المزدوج»، فإن الأداء السردى يخفف من حدة تناقضهما. إن العفو النهائى يعيد التوازن إلى عالم مترابط.

ويكون عالم الحكايات ذات الأداء ـ السردى أقل توتراً من عالم الحكايات ذات الأداء ـ العادى «normal»، مثل حكاية «الأختين الحاقدتين على أختهما الثالثة» وحكايات «الأمير أحمد والساحرة».

ويفسر تلاشى التناقض بين انتصار/ هزيمة مجموعة من الظواهر المرتبطة بـ «الأدوار الرئيسة». وقد يكون من المهم ملاحظة أن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ليس هو الذى يحكى بنفسه (السرد ـ الأداء) بل الشيوخ الثلاثة هم الذين يقومون بذلك. وتشير سهولة استبدال من يحكى إلى وجود عالم هوية البطل فيه أقل أهمية من إجادة الحكى، ولا ترتبط «معرفة ـ الحكى» ضرورة بالفاعل، مثلما هو الحال بالقياس إلى «معرفة الفعل» و«القدرة على الفعل».

٥ ـ إن تمهيد ـ الأداء الذى قدمته القاعدة (٤) يمكن أن يعيد صياغتها على هيئة سرد. هذا السرد ينقسم، بدوره، إلى «عدم توازن» و«توازن» يتحقق عن طريق أداء ـ وإعادة توازن.

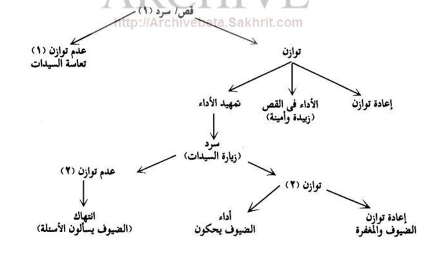
وتقوم البنات فى «حكاية البنات الثلاث» باستقبال مجموعة من الضيوف الغرباء بحفاوة، ومن بين هؤلاء الضيوف الصعاليك، وهارون الرشيد المتنكر فى صورة تاجر، وذلك على شرط ألا يسأل أحد من هؤلاء الضيوف أية أسئلة.

«[كان لهؤلاء البنات الثلاث أفعال مريبة أثارت أسئلة المدعوين عن أسبابها] فلما سمعت الصبية كلامهم قالت والله لقد

آذيتمونا (...) فالتفت الصبية لهم وقالت كل واحد منكم يحكى حكايته وما سبب مجيئه إلى مكاننا [وبدأ كل واحد من الصعاليك يحكى حكايته وظل هارون يخفى حقيقته، إلى أن غفر لهم] ثم إن الخليفة طلع إلى قصره ولم يجئه نوم فى تلك الليلة فلما أصبح جلس على كرسى المملكة (...) والتفت إلى جعفر وقال ائتنى بالثلاث صبايا(...) والصعاليك [ثم عرف حكايتهن، أن الأولى واسمها زبيدة أنقذتها جنية من الموت المحقق الذى أعدته لها أختاها الحاقدتان وقد سحرت العفريتة هاتين الأختين كلبتين وأجبرت زبيدة على أن تضربهما بالسوط كل يوم مرتين فى كل مرة علقة وأن تكتم سر هذا العقاب أما الأخت الثانية أمينة فكانت تحاول إخفاء قسوة زوجها الذى هجرها ثم إن هارون حاول أن يجد طريقة يحل بها مشاكل البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة وأعطاهم ما يحتاجون إليه]».

إن وجود هارون والصعاليك فى منزل البنات يتيح الفرصة لإعادة التوازن ـ المختل (أو بالأحرى إعادة التوازن لمجموعة أشياء).

الحكاية الرئيسية هى حكاية البنات الثلاث التعيسات. ويلعب حدث «الزيارة» دور «تمهيد الأداء» بالنسبة للأداء الخالص، المتمثل فى القرار الذى اتخذه هارون بمساعدة البنات الثلاث بأن يفرض عليهن «مهمة» Tache الحكى. ويمكن أن تتلخص بنية الحكاية فى الشكل رقم (٢):



شكل رقم (٢)

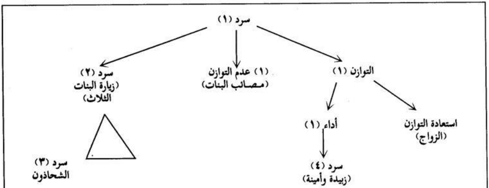
٦ - أما التحويل الذى تمت بفضله عملية «إخراج، نص هذه الحكاية» (Misen Texte) (البنية السطحية)، فإنه يرجع إلى استبدال «تمهيد - الأداء» محل «تمهيد السرد» Pré- Récit. وينتج عن هذا التحويل أن حكاية الزيارة التى قام بها هارون والصعاليك لهؤلاء البنات، والتى تجعل أداء السرد منطقيا (١)، تصاغ باعتبارها الرمز الأيسر فى الرسم، وهى ترتبط مباشرة بالسرد. وهكذا، فإن السرد (٢) يحتل الموقع الذى يحتله بالفعل فى نص (الليالى). فى الواقع، إن هذا النص، السرد (١) يسبق السرد(٢) الذى يمثل الشكل رقم (٣):

هناك تحويل آخر يوحد ما بين استعادة التوازن (١، ٢): هارون يقنع الساحرة بأن تعيد أخوات زبيدة إلى الهيئة الإنسانية، وأن تزوجهن إلى الصعاليك الذين سيتحولون إلى أثرياء، ثم يتزوج من زبيدة الجميلة ويعثر على زوج أمينة.

ونجد خطأ ثالثاً من التحويل فى حكاية «الأحدب»، وهو الارتقاء بالفاعل من السرد - المتضمن إلى السرد الإطار. وكان تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من أشار إلى نتائج هذه الظاهرة على مستوى (الأدوار الرئيسية)، ثم بعد ذلك على مستوى الأدوار المساعدة. وقد أشار تودوروف إلى إمكان «دوران» الشخصيات من حكاية مولدة إلى حكاية متولدة عنها.

وتقدم حكاية «الأحدب» مثالاً للحكاية المتولدة حتى الدرجة الثالثة التى تنصهر فى الحكاية التى تؤطرها:

«[كان هناك أحدب محبوباً من السلطان وكان السلطان يدعوه إلى العشاء معه دائما وفى يوم من الأيام دعا أحد الخياطين الأحدب للعشاء معه] وأعطاه جزلة سمك كبيرة ليأكلها فى نفس واحد (...) فابتلعها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت فى حلقه لأجل انقضاء أجله فمات [وخوفاً من عقاب السلطان لموت الأحدب حمل الخياط الأحدب وألقاه أمام منزل طبيب وحمله الطبيب بدوره فألقاه أمام بيت تاجر مسلم وتخلص المسلم بدوره من جثة الأحدب فألقاها أمام بيت مسيحى حيث اكتشف رجال الوالى جثة الأحدب واتهموه بقتله وأزمع الوالى شنقه. فلما عرف المسلم بخبر شنق المسيحى عذبه ضميره وتوجه إلى الوالى



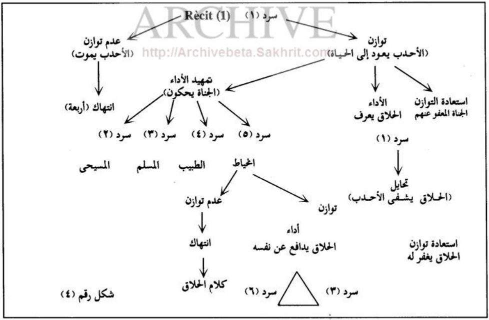
شكل رقم (٣)

لتبرئة هذا المسيحى ثم إن الخياط أيضا برأ الطبيب من تهمته. وانتقل الأربعة ووقفوا بين يدى السلطان الذى وعدهم بأن يعفو عنهم بشرط أن يحكى كل منهم حكاية أعجب من حكايات الأحدب، ولكن الحكايات التى حكاها كل من المسيحى والمسلم والطبيب لم تعجب السلطان، لكن الخياط استطاع أن ينقذ الجميع عندما حكى للسلطان كيف أن أحد أصحابه اتهم مزينا بأنه تسبب فى تعاسته بسبب كثرة كلامه ثم إن المزين دافع عن نفسه بأن حكى حكايات إخوته الستة وكل واحد منهم كان أكثر كلاما منه فأحب السلطان أن يرى هذا المزين فطلبه ليحكى له حكاياته وقد أتى المزين وأبدى حسن إنصات ثم طلب أن يسمع حكاية الأحدب المسجى وبعد ما سمع هذه الحكاية استطاع أن يخرج قطعة السمك من حلق الأحدب ورد إليه الحياة فكافأ السلطان المزين».

٧ ـ والترابط هو إحدى التقنيات البسيطة الشائعة للتوالد السردى؛ ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالى له.. إلخ. ويقوم الشخوص الذين لا يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهو ما يطلق عليه تودوروف «الترابط بواسطة التضام» enchainement par joncture، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة فى الغالب.

هكذا ترتبط حكاية «الصياد والعفريت» بحكاية «أمير الجزر السوداء». وتتصل حكاية «الملكة جلنار» بحكاية «الأمير بدر»، وتكتمل «مغامرات قمر الزمان» بحكاية السيدتين ولديهما.

وعند «تلاصق» الحكايات (بريمون ١٩٦٤)، نكون إذن إزاء «ترابط بواسطة التجاور» Juxtaposition. ولذلك فإن أغلب الحكايات التى تحكيها شهرزاد لشهريار لا تتولد عن الحكايات الأخرى.



شكل رقم (٤)

٨ ـ أما فيما يتصل بالبنية السطحية، فالتوالد السردى يتحقق بواسطة التضاعف العددى للمؤدين (acteurs- performateurs) (ثلاث بنات، أخوة المزين الستة)، كما يتحقق بواسطة مضاعفة «الحدث» (ازدواج الانتهاك، ثلاثية المحاولات) ... إلخ.

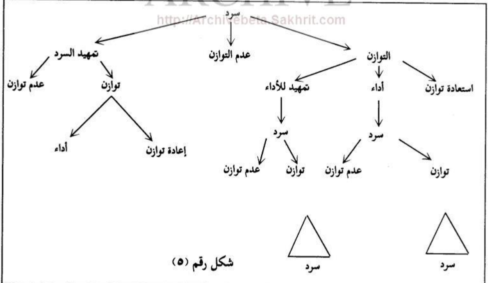
هذه التقنية تشبه تماماً «مضاعفة الوظائف»: وظائف الاختبار، «والصراع» فى الحكاية الروسية التى أشار إليها بروب (١٩٢٨). إن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ينقذ ثلاثة شيوخ بأن يحكى لهم ثلاث حكايات. ويحكى ثلاثة صعاليك «حكاية البنات الثلاث» والحوادث المزعجة. وتفشى ثلاث أخوات سرهن. ويحكى كل واحد من العبيد الأربعة، فى حكاية الأحدب، قصته. ويحكى الحلاق سبع حكايات. وعلى المستوى نفسه، يتحقق التوالد أيضاً عن طريق تنمية المعلومات لتصبح سرداً. ونقصد إلى «وظيفة» بروب التى بواسطتها يتم تقديم المعلومات الضرورية للقيام بعملية «دفع» للحدث فى الحكاية. إن العفريت يخبر الصياد، فى حكاية «الصياد» بأسباب سجنه فى القمقم. وقبل أن يشفى الأحدب فى حكاية «الأحدب» كان على المزين الثرثار أن يعلم بقصة الأحدب. والعصفور المتكلم فى حكاية «الأخوات» هو الوحيد الذى يعلم بأمر خيانة الأخوات الشريرات، وفى اللحظة التى يطلع فيها الملك على الحقيقة فقط تتحقق العدالة.

وعلى عكس ما يحدث فى الحكايات الروسية، حيث يكون لنقل المعلومات وظيفة ثانوية، فإن هذه الطريقة التى يتم بها دمج الماضى فى الحاضر فى (الليالى) تمثل تقنية توالد سردية لها أبعاد مهمة.

٩ ـ ملخص

٩/ ١ على مستوى البنية العميقة لـ (الليالى)، يرجع توالد السرد إلى:

أ ـ التنمية التى يمكن تكرارها للرموز «تمهيد ـ الأداء» ولـ «الأداء»، كما يوضحه الشكل رقم (٥):



شكل رقم (٥)

ب ـ ترابط السرد بواسطة «الالتقاء ـ التجاور».

٩ / ٢ ـ تخضع البنية العميقة للسرد إلى مجموعة من التحولات. استطعنا التوصل إلى ثلاثة منها:

أ ـ استبدال تمهيد الأداء.

ب ـ توحيد مجموعة من أشكال «استعادة التوازن».

جـ ـ ارتقاء الفاعل من الحكاية المولدة إلى الحكاية المتولدة عنها.

٩ / ٣ ـ أما على مستوى البنية السطحية، فإن التوالد السردى يتحقق من خلال:

أ ـ مضاعفة المؤدين.

ب ـ تكرار الحدث.

جـ ـ التنمية السردية للمعلومات وتحويلها إلى سرد.

الهوامش:

(١) التكرار الترددى = المقصود به الحركة البندولية المتكررة [المترجمة].

(٢) فى ترجمة نصوص **ألف ليلة وليلة** إلى العربية، اعتمدنا طبعة المكتبة الحديثة للطباعة والنشر [بيروت، دون تاريخ] فى المواضع التى تتطابق وترجمة جالان ثم ترجمنا مواضع النصوص الأخرى [المترجمة].

(٣) هكذا عنوان الحكاية فى ترجمة جالان [المترجمة].



فعل الحكى فى الليالى

حازم شحاتة *

يحرص فعل الحكى الذى يقف وراء (الليالى) على أن يبرز كيف غيرت الحكاية حياة شخصياتها. يتجلى هذا الحرص فى الطريقة التى يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردى لـ (الليالى) أكثر مما يتجلى فى أحداث الحكاية ذاتها. فالفضاء السردى فى (ألف ليلة) مشغول بالإجابة عن أسئلة عدة: من يحكى لمن؟ وماذا يحكى له؟ وما الذى يترتب على هذا الحكى؟

الراوى والمروى عليه والحكاية المروية هى العناصر التى تصنع فعل الحكى، بما هو فعل اتصال زمنه «الآن» ومكانه «هنا». وهى العناصر التى تتوزع الفضاء السردى فى ترتيب معين؛ بحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط وإنما، كذلك، بحكاية أخرى هى رحلة التقاء الراوى بالمروى عليه، (أسميها هنا «الحكاية ـ السياق») [١]، كما ينشغل الفضاء السردى، كذلك، بمصيرهما بعد انتهاء الحكاية وتعرف كيف أن العالم بعد الحكاية لم يعد هو العالم قبلها.

نستطيع أن نصف الفضاء السردى لـ (الليالى) بتعيين الوحدات السردية التى يتكون منها على النحو التالى:

١ ـ حكاية ـ سياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه.
٢ ـ حوار بين الراوى والمروى عليه.
٣ ـ الراوى/ الشخصية يحكى الحكاية.. (ليس/وبها تضمين).
٤ ـ عودة إلى الحكاية ـ السياق.
٥ ـ قرار المروى عليه.
٦ ـ عبور الراوى من حال إلى حال.

يهتم فعل الحكى فى (الليالى)، كما يبدو فى

* باحث وناقد مسرحى مصرى.

النموذج السابق، بوظيفة الحكاية؛ إذ لا ينتهى فعل الحكى بانتهاء حكاية الراوى. ففى كل الحكايات التى تقوم بهذا الفعل توجد فقرة أو عبارة أو كلمة، علامة لغوية، تحدد عودة الفضاء السردى إلى عالم «الحكاية ـ السياق». وتعود أهمية هذه الوحدة إلى أنها تفيد فى تمييز الأصوات السردية وموقعها من فضاء السرد، ذلك التمييز الذى يحتاجه قارئ (الليالى) حتى يمكنه تحديد بداية سلسلة الحكى ونهايتها، وذلك حتى يستطيع أن يقرأ كل حكاية فى ضوء الحكاية ـ السياق التى تشملها.

ويمكننا تمييز صوتين سرديين فى (الليالى) لهما أهمية كبيرة فى الفصل بين سلاسل الحكى. الصوت الأول هو صوت راوى (الليالى) ـ صائغ الليالى (ر١) الذى يحكى عن شهريار وشهرزاد، الحكاية التى تشكل السياق السردى لكل حكايات (الليالى). وهو يبدأ الحكى بخطبة قصيرة (مقدمة) تشبه فى وحداتها التركيبية فضاء الخطبة الإسلامية [٢]، وهى تتكون من:

١ ـ البسملة.
٢ ـ الحمد لله.
٣ ـ الصلاة والسلام على سيد المرسلين.
٤ ـ وبعد.
٥ ـ الغرض من الحكى.

ونحن نعثر على هذا الصوت فى بداية ونهاية كل ليلة «لما كانت الليلة..»، «أدرك شهرزاد الصباح» أو «قالت» التى تعود على شهرزاد. فتكون فى هذه العلامات عودة إلى جلسة الحكى التى تضم شهريار وشهرزاد وأختها دنيازاد. وفى نهاية (الليالى) يعود الصوت مكملاً نموذج فعل الحكى بالوحدتين ٥، ٦.

أما الصوت الثانى، فهو صوت شهرزاد، الراوى الثانى (ر٢). إنها الشخصية/ الراوى التى تحتل الوحدة الثالثة فى نموذج الحكى. فى هذه الوحدة يكون التضمين مرتبطاً بحكايات تتخذ غالباً فضاءً سردياً مشابهاً للفضاء السردى الذى تولدت منه، أى تتكرر الوحدات الست مرة أخرى، فتذكر شهرزاد «حكاية ـ سياقاً» عن شخصيات سوف يكون أحدها راوياً والآخر مروياً عليه، وبعد انتهاء حكاية الراوى ستعود إلى السياق لتذكر قرار المروى عليه وعبور الراوى بعد حكايته من حال إلى حال. تتولد إذن من هذين الصوتين أصوات أخرى: (ر٣، ر٤، ر٥، ...) إن النموذج السابق، وهو يسعى لتمييز الأصوات السردية، يساعدنا على تحديد سلاسل الحكى التى تبدأ انشطارها عند الوحدة ٣. لقد وصف تودوروف ـ محقاً ـ عملية التضمين بأنها «تبعث على الدوار» [٣]، وضرب مثلاً بقصة «الصندوق الدامى»؛ حيث يرى أنها تمنحنا الرقم القياسى، على اعتبار أن قصة الأحدب ضمن سلسلة حكايات الوزير جعفر لهارون الرشيد فى «حكاية الحمال والبنات»:

«شهرزاد تحكى بأن
جعفر يحكى بأن
الخياط يحكى بأن
الحلاق يحكى بأن
أخاه (وهم ستة)» [٤].

وينبئنا تحليل الأصوات السردية، فى عدد من الطبعات العربية، أن «جعفر» لا يحكى حكاية الخياط. فالسلسلة التى تبدأ بشهرزاد وجعفر لا تضم حكاية الخياط عن مزين بغداد. ففى نهاية حكاية جعفر للخليفة (وهى «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه») يعود صوت جعفر للسياق: «وهذا يا أمير المؤمنين ما جرى للوزير شمس الدين وأخيه نور الدين»، ثم يتبعه صوت شهرزاد: «فقال الخليفة هارون الرشيد والله إن هذا لشئ عجاب ووهب للشاب سرية من عنده و...» (صبيح جـ ١ ص ٨٤). ثم إن السرد يشير إلى أن الذى حكى

حكاية الخياط ليس «جعفر» بالتحديد: «ثم أن البنت قالت وما هذا بأعجب من حكاية الخياط والأحدب...» (صبيح جـ ١ ص ٨٤، المثنى جـ ١ ص ٧٣).

ولم تكن تلك «البنت» فى بلاط الخليفة هارون الرشيد فى «الحكاية ـ السياق»، أى أن هذا الصوت هو صوت الراوى الأول (ر١) وليس صوت شهرزاد. وعلى هذا يبدو أن المقصود بالبنت هو شهرزاد نفسها، خاصة إذا ظهرت العلامة اللغوية المميزة لصوتها مجيبة عن سؤال الملك: «وما حكايتهم؟» بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد». أضف إلى ذلك أن العودة إلى السياق، طبقاً لنموذج الحكى، تكون بالصوت السردى نفسه. والصوت السردى الذى ينهى «حكاية الخياط والأحدب» هو صوت شهرزاد:

«إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات وليس هذا بأعجب من قصة..» (صبيح، جـ ١، ص ١٢٥).

وبهذا، تسهم معرفة الأصوات السردية، وقرائنها اللغوية، فى تحديد «الحكاية ـ السياق» التى تلعب دوراً مهماً فى قراءة (الليالى).

سأحاول، هنا، أن أناقش الوحدات الست التى يتكون منها نموذج الحكى، ووظائف «الحكاية» فى (الليالى) التى يحتفى بها هذا النموذج، ويجعلها غايته الرئيسية. كما سأحاول أن أبين كيف يمكن لهذا النموذج أن يكون أحد المداخل المهمة لقراءة فعل الحكى فى (الليالى).

١ ـ الراوى والمروى عليه

١ / ١

الراوى والمروى عليه فى فعل الحكى فى (الليالى) متباينان تماماً. المروى عليه صاحب سلطة وسيادة، يملك حياة الراوى، بينما الأخير لا يملك سوى حكايته/ حياته. فالحكاية يحكيها محكومون أمام الحاكم، الرعية أمام الملك. أغلب عناصر مجموعة المروى عليهم فى (الليالى) من الملوك والخلفاء بينما تضم مجموعة الرواة شخصيات تمارس مهناً متنوعة، لا ترتبط غالباً بالحكم: (تاجر، صياد، عبد، صباغ، إسكافى، جارية، صائغ، مزين). المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، ولذلك هو صاحب الحق فى قبول الرواية أو رفضها، وفى الحالتين يتغير موقع الراوى تماماً. حكاية الراوى، إذن، هى حكم عليه أو حكم له، يمشى بها الراوى على الصراط فإما أن تسقط به فى النار أو تعبر به إلى الجنة. ولكن إذا كان المروى عليه هو القاضى، فإن للراوى حق الانتهاء من حكايته، وهو المبدأ الذى يكفل استمرار الحكاية إلى نهايتها.

ثمة عقد بين الراوى والمروى عليه، هو ألا يبدأ الراوى الحكى دون أن يأذن المروى عليه بذلك، فإذا بدأ الحكى يكون له حق الاستمرار حتى يعلن نهاية الحكاية. إن شهرزاد تسكت فى نهاية كل ليلة عندما ينتهى الليل ويدركها الصباح، وليس عندما يأمرها شهريار بأن تسكت. فشهريار يقول لنفسه جملة تتكرر فى (الليالى): «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها». وشهرزاد لا تبدأ الحكى إلا بإذن الملك: «قالت حباً وكرامة إن أذن لى هذا الملك المهذب». وإذا كان صائغ (الليالى) فى بعض الطبعات (صبيح والمثنى، على سبيل المثال) قد أغفل الحوار اللفظى بين شهرزاد وشهريار، الدال على الإذن بالحكى مكتفياً بإشارة الموافقة: «فرح بسماع الحديث»، فإننا فى نسخة أقدم نجد الإشارة اللغوية واضحة:

«فلما سمع الملك بتلك الحكاية وكان قلقاً ففرح بسماع الحديث فقال لها حدثينى حتى أسمع حكاياتك». (المخطوط ١٣٥٢٣ز ص ٧).

إن صائغ (الليالى) يثبت هذا التقليد ويبرزه لنا حينما يذكر فى كل مرة عبارة دنيازاد وهى تطلب سماع الحديث أو إتمامه، ثم يعود ليثبت بعبارة واضحة أن طلب الحكى لا يكون برغبة دنيازاد، وإنما بأمر الملك. وإذا كان صائغ (الليالى) يغفل هذا التقليد أحياناً فى ليال تالية لليالى الأولى، فإنه يعود إليه فى الليلة الأخيرة ليذكرنا به تمهيداً للإجابة عن السؤال: ما الذى يترتب على هذا الحكى؟ (انظر صبيح، جـ ٤، ص ٣١٥).

ويبدو أن هذا التقليد هو المسؤول عن تقنية الراوى الأول، حين لا تنتهى ليلة من (الليالى) بانتهاء حكاية من الحكايات، وإنما يبقى منها ولو جزء يسير فى الليلة التالية. وهى تقنية أساسية من تقنيات شهرزاد، ولكنها أيضاً تقنية الراوى الشعبى لجمهور المقهى؛ حيث تضمن له هو أيضاً استمرار الحكى ومجئ الجمهور فى الليلة التالية.

٢/١

لأن الراوى يحكى أمام الملك، فلابد أن تكون حكايته حديثاً جاداً يستحق الاستماع إليه، وليست لغواً ولا كذباً. وقد جعلت (الليالى) للحكاية شروطاً ثلاثة هى: الصدق والغرابة والمعرفة، وهى شروط قبول الحكاية لدى المروى عليه. يحرص الرواة على ذكر تلك الشروط فى بداية الحكى فى جملة تتكرر كثيراً فى (الليالى): «إن حديثى غريب وأمرى عجيب». فـ «الحديث» و«الأمر» المتصلان بضمير المتكلم هما حكاية الراوى وما جرى له، إنه سيحكى حكاية هو بطلها، سيحكى تاريخاً أو سيرة حياة. وهى سيرة «عجيبة» و«غريبة»، متفردة، لم تحدث لأحد غيره، وهى أيضاً ذات فائدة للآخرين بما تنطوى عليه من العبرة: «لو كتبت بالإبر على آماق البصر لصارت عبرة لمن يعتبر»، فهى حاوية معرفة جديدة بما إنها تجربة فعلية، حدثت فعلاً. كما أنها حاوية خبرة وإدراكاً بالحياة؛ فالحديث الغريب يساوى خبرة متفردة لصاحبها يستحق من أجلها أن ننصت إليه، لا بوصفه حديثاً مسلياً، وإنما بوصفه سيرة نضج وتعلم. تقول إحدى الشخصيات فى «حكاية الملك عمر النعمان»:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

العجيب والغريب هما التفرد، معنى جديد للحياة أدركه الراوى ولم يحصله المروى عليه بعد. فعندما تذكر (الليالى) أن الملك «تعجب» من الحكاية، فهذا علامة قبوله لها بما هى متفردة وحاوية خبرة جديدة. فى الوقت نفسه، فإن ذلك تصديق من المروى عليه بأن الراوى قد أدرك معنى ما حدث له؛ لقد نجح الراوى فى أن يعبر عن العجيب والغريب فى حياته فأصبح عجيباً بالفعل لدى المروى عليه. الراوى لا ينجح فى حكاياته ولا يحقق شروطها إلا إذا أدرك تفردها، وأصبح عارفاً بموقعها على خريطة العالم من حوله.

يعترف «عزيز» فى حكايته عن نفسه أمام تاج الملوك (فى «حكاية عمر النعمان..») بأنه كان لا يعرف قدر ابنة عمه لأنه لم يكن صاحب تجربة مع النساء، حتى وقع له ما وقع من تجربة قاسية بين امرأتين أدت إلى إخصائه وموت ابنة عمه. وابنة عمه تعرف أنه لن يعرف مغزى خطابها إلا بعد أن يعرف قدرها، أى بعد أن يدرك معنى ما حدث له، فتوصى أمه بألا يفتح «عزيز» الخطاب إلا بعد أن تراه يبكى لفراقها. عندما يحكى عزيز هذا عن نفسه فهو يمثل علامة على أنه قد أدرك ما فاته فى الحياة وقت وقوع الأحداث.

المروى عليه يفضل الراوى الذى شهد الغرابة على الراوى الذى سمع عنها. يقول الخليفة للراوى: «إن كنت رأيت شيئاً غريباً فحدثنا به فإنه ليس الخبر كالعيان» (صبيح، جـ ٢، ص ٢٣٥)، أو يفضل «الأغرب منهما»، ولكنه فى هذه الحالة سوف يتأكد من

صدق الحكاية بنفسه حينما يستدعى شخصياتها للمثول أمامه (الجوارى السبع على سبيل المثال).

فى بعض الحكايات يرى الخليفة شيئاً عجيباً أو غريباً فيكون حافزاً لسماع تفسير له: أسماك ملونة، شخص ذاهل، شاب أصفر الوجه صفرة دائمة، رجل يدعى أنه الخليفة، ملابس جده الخليفة يرتديها رجل من العامة، شخص فى صورة حيوان، امرأة تضرب كلبة ثم تحتضنها وتبكى، جثة فى صندوق. هنا يدرك المروى عليه أنه أمام حكاية متفردة فيطلب من الراوى أن يحكى، ويشترط عليه الصدق. يقول الخليفة المعتضد بالله لأبى حسن الخراسانى حينما رآه فى ثياب جده الخليفة المتوكل:

«فإن صدقتنى حديثه واستقر ذلك بعقلى نجوت منى» (صبيح، جـ ٤، ص، ٢٣٠).

الراوى يعرف شرط الحكى أمام مروى عليه صاحب سلطة وسيادة. يقول أبو الحسن الخراسانى:

«لا قدرة لأحد على أن يتكلم بغير الصدق فى حضرتك» (نفسه، ص ٢٣٠).

الصدق والغرابة هما اللذان سيجعلان من الحكاية مصدراً للمعرفة، أو سيجعلانها صالحة لأن تستمد منها الـ «عبرة» . ولكن ذلك لا يعتمد على الراوى وحده، وإنما يعتمد بالقدر نفسه على المروى عليه أيضا. فإذا كان الراوى يعرف ما فى حكايته من معنى، فإن ذلك ليس مهما فى فعل الحكى، بل ليس له قيمة على الإطلاق إذا لم ينتج المروى عليه ذلك المعنى؛ أن «يعتبر». تلك الاستجابة التى تعبر عنها (الليالى) بالفعل: «يتعجب»، وهو ذاته الفعل «يعتبر» كما يقول (المعجم الوسيط).

أحد الرواة المحترفين الذين حكت عنهم (الليالى) فى إحدى حكاياتها، وهى «حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال»، يضع شروطا للحديث. عندما ذهب إليه شخص يطلب منه حكاية نادرة لم يجدها إلا عنده، قال له الراوى المحترف:

«إنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق ولا عند النساء والجوارى ولا عند العبيد والسفهاء وإنما تقرؤها على الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧٣).

وهكذا ترتفع الحكاية إلى درجة العلوم والمعارف لا يقولها إلا صاحب علم ومعرفة، ولا يسمعها سوى من لديه الدرجة نفسها من العلم والمعرفة.

١/ ٣

ولا تدخل حكايات الجان فى باب الحكايات الكاذبة عندما نقيسها بمعيار حضارى يؤمن بالعلم فقط، ذلك أن وجود الجن يرتبط بثقافة المروى عليه فى (الليالى) أو فى المقهى سواء بسواء. ومازالت حكايات الجان وتلبسهم البشر، أو الحيوانات، من الحكايات «الصادقة» فى الثقافة العربية اليوم وتحتل حيزاً من جلسات الحكى، خاصة فى المدن الصغيرة التى تجمع بين الريف والحضر فى مصر، كما تعد من عناصر العقيدة فى الثقافة العربية، والحديث حول إنكارها يعد من قبيل الخروج عن الدين الإسلامى(٥).

١/ ٤

يبدأ الراوى الشخصية حكايته بالفعل «اعلم»، وهى سمة حكاية الراوى/ الشخصية، عدا شهرزاد فإنها تبدأ بالفعل «بلغنى» (أو « زعموا»)، وهو ـ دلاليا ـ يجعل شهرزاد مبلغة عن غيرها، فليست هى منشئة القول. إن الفعل «اعلم» هو العلامة اللغوية الدالة على سيرة الراوى، قصة حياته. وشهرزاد لا تحكى قصة حياتها، هى الراوى الوحيد ـ تقريبا ـ فى (الليالى) الذى لا يحكى عن نفسه، وهى تبدأ الحكى بفعل يبعدها عن دور

الفاعل. ونفى الفاعل هو وظيفة الفعل المبنى للمجهول الذى تبدأ به (الليالى)، لغة الراوى الأول، حيث يبدأ بالعبارة «حُكى والله أعلم» . وفى النسخة المخطوطة (١٣٥٢٣ ز) تبدأ شهرزاد بالفعل نفسه، فتقول:« حكى أيها الملك السعيد»، كما أنها تختم بعض حكاياتها بعبارة تقودنا إلى الدلالة نفسها: « هذا آخر ما انتهى إلينا من حديث حاسب بن دانيال رحمه الله تعالى والله أعلم » . إن الفعل المبنى للمجهول و«الله أعلم» يلقيان بالشك على حكايات شهرزاد لشهريار، وذلك بتنصلها من الإسناد الذى يحرص عليه رواة وعلماء الحديث الشريف وموضع التصديق والتكذيب لكل حديث. فالحديث الشريف لا يحكم عليه بالصدق أو الكذب من عباراته وإنما من سلسلة الرواة المأخوذ «عنهم» الحديث، وبالإسناد يتقرر إذا ما كان الحديث صحيحا أو موضوعا. أما (الليالى) فهى تسلم باختلاقها وتؤكد أن حكاياتها «موضوعة» بغياب الإسناد كلية (٦).

إن تنصل شهرزاد والراوى الأول من الإسناد يؤدى وظيفتين :

الأولى: التركيز على «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن قائلها. والثانية: هى إلقاء المسؤولية على المروى عليه و إعطائه حق التفسير. فليس النص حقيقيا بسبب إسناده وإنما هو «النص» فى علاقته بالمروى عليه. ليس مصادفة ألا تسجل الحكاية إلا عندما يأمر المروى عليه بذلك مصدرا حكما عليها بالبقاء. إن المروى عليه هو «من يعتبر» فى الجملة الشهيرة «لتصير عبرة لمن يعتبر». فهى لن تصبح عبرة دون «المتلقى» الذى يستطيع أن يدرك «العبر التى حصلت لغيره فيعتبر» كما يقول الراوى الأول. فحكاية الراوى تحفظ فى الخزائن مع وثائق الدولة والذهب. إنها الكنز الثمين الذى يجدر المحافظة عليه. إذا كان الراوى يحفظ الحكاية ليرويها يوما ما، فإن المروى عليه يحفظها بالكتابة. أليس ذلك بالضبط ما فعله بعض من المروى عليهم من جمهور المقهى حينما دونوا حكايات الراوى الشعبى (ألف ليلة وليلة) ؟

٢ـ الحكاية ـ المرآة

٢/١

لم يكن من الممكن أن يصوغ الراوى الخبرة والمعرفة، أو العبرة، فى سطر أو سطرين، كما يفعل الشعر، فليس من حقه استخلاص العبرة دون سرد الحكاية، الوحيد الذى له هذا الحق هو المروى عليه، صاحب السلطة والسيادة. وهو لن يفعل ذلك دون أن يرى نفسه فى حكاية الراوى، فعلى الرواة أن يروضوا هذه السلطة بالحكاية العجيبة والأحداث الغريبة . يبقى الراوى على حاله أثناء عملية الحكى حتى يصل المروى عليه إلى استخلاص القانون من الحكايات، العبرة، فى صورة قرار يشغل حيزاً من الفضاء السردى، كما يوضح النموذج . الحكاية لا تنجز مهمتها إلا إذا استخلص المروى عليه المعنى. إذا كان المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، فعلى الراوى أن يعرف ما الذى يريده المروى عليه من الحكى، وأن ينظم حكايته على أساس من هذه المعرفة. إن ملك الصين فى قصة الأحدب لم يطلب أن يحكى« النصرانى» حكاية فى مقابل حياته، ولكن النصرانى هو الذى ادعى أن لديه قصة «أعجب وأغرب وأطرب» من قصة الأحدب. إن هذه الصفات التى خلعها على القصة ليست من حقه وإنما من حق المروى عليه. ويبدو أن ملك الصين لم يكن يميل إلى الحكايات المأساوية وأنه كان يبحث عن نديم جديد، أو مضحك جديد، بدلا من الأحدب، فلما سمع حكاية النصرانى قال: «لابد من شنقكم جميعا»، بينما أعطته قصة الخياط الشخصية التى يبحث عنها، وهى (المزين)، فأمر بإحضاره ليكون هو والخياط نديميه.

لا بد أن يرى المروى عليه نفسه فى حكاية الراوى، أن تكون مرآة له، والراوى الذى يجهل هذا يفشل فى تحقيق ما يريده، وتفشل بالتالى الحكاية. فأخت الخليفة عبد الله بن مروان تصوغ له الواقع فى حكاية تبغى منها

أن تحصل على قرار بالعفو عن «نعم» و«نعمة» وتخفى اسم الشخصية المقابلة لعبد الله بن مروان فيصدر هذا حكما على الملك داخل الحكاية، على شبيهه: «فهذا الملك قد فعل فعلاً لا يشبه فعل الملوك»، فتطالبه أخته باتخاذ القرار نفسه فى الواقع وتكشف له عن شخصيات الحكاية الحقيقية فيعفو عنها. الحكاية لا تكون مرآة المروى عليه إلا إذا أكملها محاذيا، أو مناقضا، شبيهه فيها ، هذا الإكمال هو استجابته التى تتجلى فى شكل انفعال يؤدى إلى قرار.

٢ / ٢

ثمة حكايات أخرى تعمل بوصفها مرآة، يسوقها الراوى من أجل تغيير موقف المروى عليه من فعل ما، وحثه على اتخاذ قرار آخر ينفى القرار الأول .

ففى «قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة»(٧) تدخل الجارية فى مباراة حكى مع الوزراء السبعة لحمل الملك على اتخاذ قرار بقتل ابنه، فيما يحاول الوزراء إنقاذه. وتعمل الحكايات بوصفها «مثلا» أو «حكمة» أو «قانونا» لا يمكن رده ينتجه الملك/ المروى عليه، وينتجه شهريار، وننتجه نحن بمساعدة الحكاية ـ السياق، قد يوجهنا إليه الراوى وقد لا يفعل. فحيلة النساء، وغفلة الرجال، والتسرع فى الحكم قبل التيقن من صدق الحكاية، والمبالغة التى تؤدى إلى هلاك رجال قريتين، واستغلال النفوذ للوصول إلى متعة جنسية، هى بعض الأمثلة التى نجحت فى تأجيل قرار الملك بقتل ابنه فى حكاية الملك والوزراء. فى الوقت نفسه، يمكن قراءة ما أمكن قراءته فى حكايات الوزراء السبعة، فى ضوء سياقها الأكبر : جلسة شهرزاد أمام شهريار.

حكايات الطير والحيوان فى (الليالى) تقدم نفسها بوصفها مرآة أكثر صقلا من الحكايات السابقة. فها هو رجل يعلم من زوجه أن الملك راودها عن نفسها فامتنع الرجل عن زوجه خوفا من الملك، فصعد أقارب المرأة إلى الملك يشكون الرجل فى صورة حكاية عن أرض استأجرها الرجل فزرعها مدة ثم عطلها، ولم يدرك الملك المعنى المقصود إلا حينما قال له الرجل: «بلغنى أن الأسد قد دخل الأرض فهبته ولم أقدر على الدنو منه .. ففهم الملك القصة» وأكمل الحكاية: «ياهذا إن أرضك لم يطأها الأسد وأرضك طيبة الزرع».

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع من المرايا هو « حكاية هشام بن عبد الملك مع غلام من الأعراب» . فبعد حوار غليظ من الغلام وغيظ شديد من الخليفة، يرفع السياف سيفه فوق رقبة الغلام، ويستأذن ثلاث مرات فى قطعه رقبة الغلام، ولما لم يبق سوى أن يهوى السيف طلب الغلام أن يقول أبياتا من الشعر، فأذن له الخليفة فقال:

«نبئت أن الباز صادف مرة
عصفور برٍّ ساقه المقدور
فتكلم العصفور فى أظفاره
والباز منهمك عليه يطير
ما فىّ ما يغنى لمثلك شبعة
ولئن أكلت فإننى لحقير
فتبسم الباز المدل بنفسه
عجبا وأفلت ذلك العصفور»
(المثنى، جـ ١، ص ٤٤٧).

ويحرص صائغ(الليالى) على ذكر رد فعل هشام بن عبد الملك بالجملة نفسها التى تصف رد فعل الباز: «فتبسم هشام» ، كما يستخدم الصائغ عبارة «المدل بنفسه» على لسان السياف واصفا بها الغلام، فتكون عبارة الغلام فى حكايته «الباز المدل بنفسه» تصحيحا للحكم. وقد أنجزت حكاية الغلام مهمتها بعد أن أجاد صقل مرآته، وعفا عنه هشام بن عبد الملك وتحول غيظه الشديد إلى رضا تام وأصدر قراره: «ياخادم احش فاه جوهر وأحسن جائزته».

ولقد خصصت شهرزاد جزءا من فضائها لحكاية تتعلق بالطيور بوصفها حكاية ـ مرآة، وأكثر الحكايات قدرة على احتواء المروى عليه . وبالفعل، فإن شهريار يتحدث فى هذه الحكاية بعبارات مباشرة عما حدث له من تغيير. يقول بعد انتهاء القصة الأولى «الطاووس والبطة مع ابن آدم»:

«لقد زهدتنى ياشهرزاد فى ملكى وندمتنى على ما فرط منى فى قتل النساء والبنات، فهل عندك شئ من حديث الطيور»(المثنى، جـ١، ص٣٠٧).

إن حكايات الطيور قناع الراوى ومرآة المروى عليه. لقد زهد شهريار فى ملكه وندم على ما فرط منه فى قتل النساء. ولكن الزهد والندم مرحلة تسبق الفعل، هى مدخله والمهيىء له، لذلك لم تتوقف شهرزاد عن الحكى بمجرد سماعها رغبة شهريار فى التوقف عن القتل، فهو ما زال فى حاجة إلى المزيد: «فهل عندك شئ من حديث الطيور» أو «لقد زدتنى بحكاياتك مواعظ واعتبار فهل عندك شئ من حكايات الوحوش». وفى حكاية الثعلب والذئب تأويل لهذه اللحظة الحرجة فى حياة شهرزاد: ثمة ذئب مغرور جاهل احتال عليه الثعلب فأوقعه فى حفرة، يبدى الذئب توبته ويعلن ندمه، فيرق له الثعلب ويدلى ذيله فى الحفرة كى يتعلق به الذئب، ولكن الذئب يجذب الثعلب إلى الحفرة. إن الذئب الذى صنعته شهرزاد صورة لشهريار يقول للثعلب:

«من لم يفرق بين الحالات فيعطى كل حالة حظها، بل أحمل الأشياء كلها على حالة واحدة، قل حظه وكثرت مصائبه» (المثنى، جـ ١، ص ٣١٣).

إن شهريار قد «أحمل الأشياء كلها على حالة واحدة» هى حال زوجه «ولم يفرق بين الحالات». فى الوقت نفسه، فإن العبارة تصوير لإدراك شهرزاد بأن ما بدر من الملك من زهد وندم ليس سوى «حالة» لها «حظها» فتسوق له قصة بنت عرس مع الفأرة وتخبره أنها توافق على حيلة بنت عرس كى تقتل الفأرة التى «كان الطمع سبب هلاكها وغفلتها عن عواقب الأمور». فشهرزاد تحذر نفسها، فهى لا تغفل عن عواقب الأمور ولا تطمع فى عفو الملك الجديد لمجرد أنه أعلن ندمه.

٣/٢

والحكاية، بما هى حياة الراوى، أو معرفته، لا يرى المروى عليه فيها نفسه فقط، وإنما يرى الراوى أيضاً. إن شهريار يخبر شهرزاد فى نهاية (الليالى) أنه عفا عنها لكونه رآها «عفيفة نقية» ويخبر أباها الوزير بأن ابنته «عفيفة زكية». إن الراوى الأول يخبرنا أن شهرزاد لم تفعل سوى الحكى فى الليل، بينما كان الملك فى النهار يمارس شؤون الحكم، وكانت الحكايات هى مرآة شهرزاد التى تعكس ثقافتها. فشهرزاد لا تحكى عن نفسها، لا تروى ما جرى لها، وإنما تفصح اختياراتها عن شخصيتها. وقد يطلب المروى عليه «الحكاية» ليعرف موقف الراوى ونواياه. ففى «حكاية عن الطيور»، يطلب الثعلب صداقة الغراب ويحاول أن يخدعه بأن يروى حكاية، فيوافق الغراب وذلك «حتى أعرف المراد منها». حينما قدم الثعلب حكايته عرف الغراب منها أنه محتال. فقد صنع الثعلب مرآة مخادعة للغراب فى حكايته عن البرغوث الذى اقتحم جحر الفأر طالباً صداقته، جاعلا من نفسه «البرغوث» ومن الغراب «الفأرة». ولكن الغراب لا يصدق الحكاية لأن الذى طلب منه الصداقة لايقع منه موقع البرغوث من الفأرة. وحين يقول الثعلب:

«واعلم أنى لم أقل لك هذا الكلام أيها الغراب البصير العاقل الخبير إلا ليصل إليك جزاء احسانك إلى كما وصل للفأرة جزاء إحسانها إلى البرغوث. فانظر كيف جازاها أحسن المجازاة» (صبيح، جـ ٢، ص ٣٨).

فإنه يصنع مرآة كالتالى:

ليصل إليك [إلى الغراب] جزاء إحسانك إلىّ [إلى الثعلب]
كما
وصل (للفأرة) جزاء إحسانها إلى (البرغوث).

هنا يعرف الغراب أن الصورة مقلوبة، فهو ليس الأقوى فى علاقته بالثعلب، كالفأرة فى علاقتها بالبرغوث، لأنه «إن أحسنت إليك مع كونك عدوى. أكون قد تسببت فى قطيعة نفسى» كما يقول الغراب. ثم يحكى الغراب حكاية يصحح فيها الوضع المعكوس، وهى حكاية الصقر مع ضوارى الطير، الصقر الذى هرم فاحتال ليقوى بعد أن كانت قوته بالشدة. إن الغراب بحكايته يعكس معرفته بنوايا الثعلب كما يعكس للثعلب صورته المحتالة أيضاً. هنا يئن الثعلب ويقرع للندامة سنا: «لأنى رأيتك [فى حكايتك] أخدع منى».

٤/٢

ثمة حكايات ترى بالعين فتكون مرآة مجسدة. أحدهم نقش حكاية على جدران قصر، رأتها إحدى الأميرات فتغيرت نظرتها للعالم وأصبحت تبحث عن زوج بعد أن كانت زاهدة فى الرجال. وليس مصادفة أن تكتمل خطة العاشق بأن يظهر بصورته أمام الأميرة ويمر أمامها مرور الطيف كأنها فى حلم، تلك الأميرة التى كانت تستقى رؤيتها للعالم من صور أحلامها. والعاشق ذاته يقع فى هوى الأميرة بسبب منديل نقشته هى بنفسها. ذلك الدور المهم للصورة والنقش نجده فى حكاية تبدأ بحوار صامت مرئى، وليس ملفوظاً، بين عاشق ومعشوقته، هى حكاية عزيز وعزيزة ضمن «حكاية الملك عمر النعمان..» (صبيح، جـ ١، ص ٢٦٧).

ومدينة النحاس ليست سوى مدينة متجمدة وحكايات متجسدة؛ فالحكايات فيها إما مصورة بالنحت أو منقوشة (مكتوبة) على لوح معدنى أو حجر، يراها موسى بن نصير فتجرى «دموعه على خده»، لقد رأى حاضره، ومستقبله، وما سيقوله الناس عن حياته فى مرآة الماضى («فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة للآخرين» كما يقول الراوى الأول). تلك «العبر» حفظتها لنا الكتابة ـ النقش التى يحرص عليها ملوك (ألف ليلة وليلة) لحفظ الحكاية.

لا تنجح الحكاية ـ العبرة إلا إذا أصبحت مرآة، أجاد الراوى صنعها لتعكس ذاته وليرى فيها المروى عليه نفسه فتصبح جسراً يلتقيان عبره.

٣ ـ الحكاية ـ الجسر

١/٣

يدلنا فعل الحكى فى (الليالى) على أن الحكاية هى الحل الناجع لنصح الملوك. النصيحة المباشرة تؤدى للموت. لقد مات الحكيم رويان لأنه رفض أن يحكى «حكاية التمساح» وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها وهو فى «هذه الحال»، ولجأ رويان إلى الحكمة والأمثال لنصح الملك فلم ينقذه ذلك من الموت. والحكاية نفسها هى التى أنقذت الصياد من العفريت حينما هدده بها: «وأنا قلت لك مثل ما قال الحكيم رويان للملك يونان أبقنى يبقك الله» (صبيح، جـ ١، ص ٢٣). النصيحة المباشرة قد تؤدى للموت بينما الحكاية تهب الحياة. كأن (الليالى) تقول لنا: «بدلاً من النصيحة الجافة احك حكاية».

هذا التقديس للحكاية لا يمكن قراءته فى ضوء موتيف الحكاية ـ الفداء فقط. فليست كل حكايات (الليالى) حكايات تفدى الروح، وليست تسلية المروى عليه وجذبه إلى العالم الغريب والعجيب هو ما ينقذ الراوى. ولكن الحكاية ـ المعرفة هى التى تغير وتبدل حال الراوى، لو كانت الحكايات خالية من المعرفة ما

كان حفظها الملك وما كانت قادرة على تغيير قراره. المعرفة هى سلاح الراوى، قد يبذل فى سبيلها حياته. ثمة رجل كان على استعداد لأن يبذل روحه فداء للحصول على إحدى الحكايات، يقول لمالك الحكاية:

«أنا من بلاد بعيدة وجئت قاصداً لهذه القصة فمهما طلبت من ثمنها أعطيتك.. ولو أن روحى فى يدى وبذلتها لك فيها لطاب خاطرى» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧٢).

الإنسان يقدم نفسه فداء للمعرفة ـ للحكاية. وموتيف الباب المغلق يكشف عن رغبة الشخصية فى المعرفة، ومهما تبدلت أحواله، إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، فإنه قد ظفر أخيرا بحكاية ستكون ذخيرته وخلاصه فى يوم ما.

لقد تحدث غلام من الأعراب بحكاية من الشعر لمروى عليه ذى ثقافة تحتفل بالشعر (هشام بن عبد الملك)، كما أن الشعر هو الأسلوب المناسب لحال الغلام، فالسيف فوق رقبته، بما لدى الشعر من قدرة على التكثيف، والمقام ليس مقام إطالة قد لا يتحملها المروى عليه الذى اشترط أن تكون الحكاية موجزة: «هات وأوجز». ولعل قصة التمساح التى أعدها الحكيم رويان واحتفظ بها لوقت مناسب لم تكن قادرة على الوفاء بشروط «الحال» الذى يجمعه مع الملك يونان: «لا يمكننى أن أقولها وأنا فى هذه الحال». فالحكاية إذن تحتاج إلى «حال» أو «سياق» لتنجز مهمتها. الحكاية، إذن، بما هى مرآة للراوى، وللمروى عليه أيضاً، لا يمكنها أن تحقق وظيفة التغيير ـ أو الخلاص دون أن تكون مناسبة لمقتضى الحال. وهو شرط القول البليغ فى علم البلاغة الذى ينظم اللغة الرسمية وثقافة النخبة. (الليالى) تقدم لنا الحكاية بوصفها «القول البليغ» الذى يعبر بصاحبه من حال إلى حال ويحصل به على صلة أو جائزة، تماماً مثلما يخبرنا التاريخ الأدبى حينما يحصل على الجائزة أو الصلة ذلك الذى يراعى شروط البلاغة التى حددها العلماء، أولئك الذين كانوا ندماء الخليفة وأعضاء مجلسه. (الليالى) تقدم لنا بنية معارضة تحل فيها الحكاية محل الشعر، أو القول «البليغ»، كما لا تجعل من أحد آخر قاضياً أو محكماً لحكاية الراوى. وينتقل الراوى بحكايته إلى مجلس الخليفة ليكون نديمه بوصفه واحداً من أهل المعرفة (لم تذكر الليالى لنا حكاية شاعر حصل على جائزة). إن (الليالى) تقدم «الحكاية ـ الجسر» بوصفها بنية معارضة لـ «القصيدة ـ الجسر».

٣/ ٢

ينتقل الرواة فى (الليالى) من حال إلى حال، من الفقر والهامشية والحزن والتيه والعزلة والفقد والموت إلى الغنى والسلطة والسرور والتعرف والجماعة والسلوى والحياة. إن الرواة الذين يحكون معرفتهم وسيرتهم وأخبارهم تتبدل أحوالهم، وتصبح حكاياتهم ـ معرفتهم هى جسرهم للعبور.

إن جملة «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك» التى نراها منقوشة على دار البنات فى «حمال بغداد» أو التى يقولها الذئب للشعلب فى «حكاية عن الطيور»، تهدينا إلى معادلة الكلام والسمع. فالجملة يمكن صياغتها بطريقة أخرى: تكلم فيما يعنيك تسمع ما يرضيك. فإذا كان ما يعنى الراوى هو ما يعرفه جيداً، فيمكن لنا أن نستخلص الآتى:

الحكاية/ المعرفة ←—— الجسر/ الخلاص.

ذلك الخلاص الذى ينقل الراوى من فئة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أعلى هى فئة المروى عليه.

٣/ ٣

يخصص الفضاء السردى مساحة لعبور الراوى بوصفه أحد قرارات المروى عليه، فالتواصل بين الراوى

والمروى عليه لا ينتهى بانتهاء الحكاية، فالحكى ليس فعلاً أبدياً، لا نهائياً، إذ لابد أن تقود الحكاية إلى نتيجة. ثمة إحساس لدى كل راوٍ بأن حكايته ستنجح فى مهمتها وأنها تحقق شروط الحكاية المتفق عليها ضمناً: الصدق بوصفه ضد اللغو، الغرابة بوصفها التفرد، المعرفة بوصفها مرآة الراوى والمروى عليه. الراوى الوحيد الذى لم يتأكد من ذلك هو شهرزاد، لنتأمل ما تقوله شهرزاد لأبيها الوزير فى الحكاية ـ السياق [٨]:

«بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه» (صبيح، جـ ١، ص ٥).

إن المتوقع فى صياغة «إما.. وإما» التى تستخدمها شهرزاد هو «إما أن أعيش وإما أن أموت»، وليس فى الموت أى فداء «لبنات المسلمين» ولا لنفسها، كما لن يكون الموت «سبباً فى خلاصهن». إن ما تقصده شهرزاد بالفداء، هو أنها سوف تحكى للأبد «إن شهرزاد فى حقيقة الأمر تحكى حتى اللانهاية» [٩] كما يدلنا عنوان (الليالى) [١٠]

يمكن إذن أن نصوغ عبارة شهرزاد كالتالى: «إما أن أعيش وإما أن أظل أحكى للأبد». إن الحكى حتى اللانهاية ضد «أن يعيش» الراوى، بخاصة إذا كان لا يحكى حياته، كما هو حال شهرزاد. ستظل شهرزاد تحكى طوال عمرها للملك الذى يقضى نهاره فى «الديوان» ثم يدخل مخدعه ليقضى وطره من ابنة الوزير ثم يجلس ليستمع، لا ليتبادل الحوار/ الحياة. ونلاحظ أن الراوى الأول يذكر الفعل الجنسى أولاً ثم جلسة الحكى ثانياً، وقد دبرت شهرزاد خطتها مع أختها بالترتيب نفسه:

«فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى يا أختى حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر» (صبيح، جـ ١، ص ٧ ـ المثنى، جـ ١، ص ٦ ـ المخطوط ١٣٥٢٣ز ص٧).

كأن شهرزاد قد رتبت الأمر بحيث إذا أحبها الملك منذ اللقاء الأول ورأى فيها الأنثى المكملة لرجولته فهى قد عاشت دون أن تضطر للحكى. و«أن أعيش» التى يستخدمها الراوى الأول على لسان شهرزاد يمكن فهمها فى ضوء العامية المصرية؛ حيث لا تعنى «الحياة» بوصفها نقيض الموت وإنما تعنى الاستقرار فى أسرة (زوج وأولاد)، فالمصريون حينما يرشحون بنتاً للزواج ويريدون مدحها يقولون: «بنت عاوزه تعيش» أو «عياشة».

لقد أدركت شهرزاد «حال» الملك الذى ظل أكثر من ألف يوم يقتل «بنات المسلمين»، وأدركت أن الحكى اللانهائى فى الليل هو فعل الحكى الملائم، وهو فعل ضد الحياة الطبيعية. إن شهرزاد تنظر فى عينى الملك كل ليلة عندما يدركها الصباح فتراه يقول فى نفسه: «والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها»، وهى العبارة التى حرص الراوى الأول على إثباتها فى الليلة الألف، أى قبل انتهاء الليالى بليلة واحدة، ربما لأغراض عملية تتمثل فى تشويق جمهور المقهى ونفى التأكد لديه من خلاص شهرزاد بحيث يكون الخلاص كسراً لتوقعاته. وعلى كل، فإن شهرزاد «قامت على قدميها» لتعلن نفاد حكاياتها التى لم تمنع الملك حتى الليلة الألف أن يفكر فى قتلها، وتطلب من الملك فى عبارة مؤثرة أن يبقيها من أجل أولاده، فقد «لا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء». تلك الفكرة التى تتعلق بالأسرة وإنجاب الذكور ووراثة العرش هى فكرة من بين الأفكار الكثيرة التى كانت محوراً رئيسياً فى عدد من حكايات شهرزاد، لعلها كانت توطئة لهذا المشهد الأخير.

٣ / ٤

لابد أن يتمتع الراوى والمروى عليه بملاحظة دقيقة وقدرة على تحليل الإشارات وقراءة الوجوه وثقافة واسعة، وكثير من حكايات (الليالى) تعطى أهمية لهذه المعرفة بالحياة وبالناس. لن تكون الحكاية جسراً لراويها إلا إذا كان على علم تام بأحوال المروى عليه ومتابعاً لردود أفعاله وتبين دلالات إيماءاته وقراءة نبرة صوته. تستنتج دنيازاد أن الملك قد انشرح صدره بعد أن تحدث لأول مرة منذ بدء (الليالى) (ليلة ١٧٥، ط صبيح، ليلة ١٤٦، ط المثنى). وأحد الرواة ادعى أنه الخليفة هارون الرشيد أمام هارون الرشيد نفسه، وحكايته هى علاقته بأخت الوزير جعفر البرمكى الذى كان حاضراً فى جلسة الحكى. والذى يدعى أنه الخليفة ويقوم بتمثيل دوره فى مدينة بغداد مقر الخلافة لابد أن يكون شخصاً ذا قدرات خاصة. استطاع «الخليفة الثانى» أن يكتشف وجود الخليفة وجعفر البرمكى والسياف. لقد «أحس» ذلك بقلبه كما يقول فى أبيات من الشعر يمهد بها لحكايته:

لقد حسّ قلبى أن فيكم أمامنا
خليفة هذا الوقت وابن الأطايب

ولم يعد من العقل إذن أن يستمر فى «تمثيليته» فيعلن انتهاء التمثيل بقوله: «اعلموا يا سادتى أنى لست أمير المؤمنين.. وإنما اسمى محمد على بن على الجوهرى» (صبيح، جـ ٢، ص ١٩٦). لقد راقب محمد بن على الجوهرى «التجار» الثلاثة الذين حضروا مجلسه؛ ولا تبدو التفاتة أو إشارة أو همسة إلا ويلاحظها ويستفسر عنها. وحينما أخبره التاجر («جعفر البرمكى») أن رفيقه («هارون الرشيد») يسأل عن «الضرب الذى على جنبيه»، أدرك الجوهرى أنه ليس أمام ثلاثة من التجار الأغراب، فليس التاجر الغريب الذى لا يهمه سوى قضاء ليلة «طيبة»، من يسأل الخليفة عن آثار ضرب وسياط ومقارع رآها على جسده، وبخاصة أنها تبدو كأن صاحبها «لص قبيح» كما لاحظ هارون الرشيد. لقد أدرك الجوهرى أنه أمام شخص أعلى منه، فإذا كان الجوهرى هو «الخليفة» فى هذا المجلس فمن يكون أعلى منه سوى الخليفة الحقيقى؟ وتحاول (الليالى) فى النسخة المكتوبة أن تنقل لنا ملامح وجه هارون الرشيد وانفعالاته ونبرته وهو يطلب من جعفر البرمكى أن يسأل الجوهرى عن قصة آثار الضرب على جنبيه. ويبدو أن الخليفة كان غاضباً ويكاد يخرج من هيئته التنكرية عندما قال له جعفر: «ترفق بنفسك فإن الصبر أجمل». أما رد الرشيد فقد كان فى عبارة انفعالية: «وحياة رأسى وتربة العباس إن لم تسأله لأخمدن منه الأنفاس»، وهى عبارة تشير إلى انفعال غاضب وتجهم وجه صاحبها وارتسام ملامح التصميم والجدية عليه. ولابد أن الجوهرى قد «أحس بقلبه» وأدرك بعقله أن من يفعل ذلك فى حضرته؛ أى فى حضرة «الخليفة» ليس سوى هارون الرشيد نفسه. كما لا يفوتنا أن محمد بن على الجوهرى ـ الذى كان أبوه «من الأعيان» ـ ربما كان قد تعرف على وجه الخليفة أو وزيره برغم تنكرهما، وهى أيضاً قدرة خاصة إذا قسناها بمنطق الحكاية نفسه التى لم تتعرف كل شخصياتها على الخليفة، الأول أو الثانى على السواء.

لقد استطاع الجوهرى، بهذه القدرات الخاصة للراوى، أن يصوغ حكايته التى لابد أنه أعدها من قبل لذلك اليوم الذى سيضبطه فيه الخليفة. فهو يفرح وبسر قلبه باكتشافه هذا:

«فإن كان هذا القول ليس بكاذب
لقد نلت ما أرجو من الأمر
كله وجاء سرور القلب من كل جانب»(صبيح،جـ ٢، ص ١٩٦).

وصياغة الجوهرى للحكاية صياغة حذرة، لا يترك موضعاً يكون مناسباً لوصف أخت الوزير إلا ووصفها بصفات الكمال، كما أن الصياغة قد حولت انتباه الخليفة إلى مركزها الذى صيغت حوله الحكاية وهو «أن

الصبى عاشق وللمعشوق مفارق» فجمع الخليفة بينهما «وجعله من جملة ندمائه».

٣ / ٥

إذا كنا قد استعرنا الجسر للحكاية التى يكون فيها الراوى عارفاً بمقتضى الحال، ومدركاً لعالم المروى عليه بكل تفصيلاته وليس ـ كما يقول كيليطو [١١] ـ «منهمكاً فى رواية حكايته الخاصة»، فإن الاستعارة نفسها تشمل المروى عليه، بما هو أحد طرفى الاتصال، كما يلاحظ ـ بحق ـ كيليطو[١٢]:

«المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى».

فإذا كان الصدق هو أحد شروط الحكاية، حكاية الراوى، فإن الحكاية الكاذبة تصيب المروى عليه بالأذى. الحكاية تهديد للمروى عليه إذا كان لا يستطيع التمييز بين الصادق والكاذب. لابد للمروى عليه من معرفة بأحوال الراوى، تلك المعرفة التى لن يحصل عليها دون أن يسعى لحياة تكون الحكاية مركزها، ومعاينة أشخاصها هى محورها. لعل ذلك هو السبب فى فطنة هارون الرشيد كما تراها (الليالى)؛ فهو لا يكف عن التنكر والسعى إلى تعرف حكايات أهل مدينته. الحكاية الكاذبة تكشف عن جوانب نقص فى شخصية المروى عليه يدور معظمها حول العزلة داخل الذات؛ لقد قتل الشاب زوجه لأنه حكم بخيانتها بعد تصديقه حكاية العبد عن التفاحات الثلاث. وتجار المدينة كادوا أن يخسروا أموالهم عندما صدقوا حكاية « معروف الإسكافى» عن حملته الوهمية، بينما أفلست خزائن ملك المدينة فعلاً. ولم تنجح «شواهى ذات الدواهى» أو «دليلة المحتالة» فى الإيقاع بالضحايا إلا بسبب تصديقهم لحكاياتهما الكاذبة. لقد نجا الوزير «دندان» من «شواهى ذات الدواهى» لأنه استطاع، بمعرفته وخبرته الواسعة بالحياة والناس، أن يستخلص حكماً عليها فيقول:

«والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد» (صبيح، جـ ١، ص ٢٥١).

بينما لم ينج منها «شركان» الذى صدقها، وهو ابن الملك الذى تمنى ألا يكون لأبيه ولد غيره حتى لا يشاركه أحد فى الحكم[١٣]. وفى «حكاية عن الطيور» يقع الشبل فى الأسر لأنه جاهل بأفراد مملكته، فهو لا يعرف الحصان، أو الحمار، أو الجمل، أو الإنسان. كما يشقى حسن الصائغ البصرى لأنه لم يعرف المجوسى وصدق حكايته عن تحويل النحاس إلى ذهب. والأمثلة كثيرة فى (الليالى)، وكلها تؤكد دور الحكاية فى حياة المروى عليه وكيف يمكنها أن تكون جسراً أو هاوية. تحكى شهرزاد عن الملك «محمد بن سبائك» الذى كان يحب «الحكايات وأسمار وسير المتقدمين وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه»، وتصفه بأنه كان «ملكاً عادلاً شجاعاً كريماً جواداً» فى مقابل وزيره الذى كان ضد حب الملك للحكايات، فهو «حسود محضره سوء لا يحب الناس جميعاً لا غنياً ولا فقيراً» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧١).

هل كان ذلك سبباً فى أن تبدأ شهرزاد هذه الحكاية بالفعل «اعلم» وليس «بلغنى» لأنها حكاية عن قيمة «الحكاية» ودورها فى حياة الملوك؟ لقد نجحت حكاية الحكيم رويان، عن الرأس الذى يتكلم، فى قتل الملك يونان. فكأن الراوى ليس هو فقط من يحكى تحت التهديد ولكن المروى عليه يستمع تحت التهديد أيضاً.

إن المروى عليه الذى «يتعجب» من الحكاية أو «يعتبر»، أى يصدقها، أو يطرب لها، فيأمر بتسجيلها وحفظها هو من دخل عالم الحكاية و«عاين» ما بها من عبرة، أى معرفة، يضيفها إلى معارفه؛ معرفة سوف تعينه على تمييز حكايات قادمة والنجاة من شرك الكاذبة منها. الحكاية إذن هى خلاص المروى عليه أيضاً.

٤ ـ قراءة فعل الحكى

٤/ ١

حينما نظمت (الليالى) فضاءها السردى جاعلة حكاية الراوى داخل سياق يحتويها فإنما تكون ـ فى الحقيقة ـ قد صممت آلة للحكى، مدخلها الواقع ومخرجها الحكاية. فنموذج الحكى يكرر نفسه تلقائياً فى حكاية الراوى/ الشخصية (الوحدة ٣)، فعندها تعيد الشخصية النموذج ذاته للحكى إلى أن يصل إلى (الوحدة ٣). وقد يعود ـ وكثيراً ما عاد ـ إلى السياق، (الوحدة ١)، مرة أخرى فى دائرة مغلقة أشبه بدوائر برامج الكمبيوتر التى يكرر فيها البرنامج عدداً من الوحدات فى تسلسل معين. إن آلة الحكى التى صنعتها هذه التقنية تضع حكاية الراوى بوصفها «ابنة» لحكاية «أم» هى عالم الراوى والمروى عليه، ابنة تحمل ملامح أمها وصفاتها، ولكنها فى الوقت نفسه كائن حى منفصل عنها. إن نموذج فعل الحكى يستعير فكرة الحمل والولادة ـ التكاثر من الإنسان. وتمدنا فريال غزول باكتشاف مدهش هى مقابلة العدد ١٠٠١ فى النظام العشرى للعدد ٩ فى النظام الثنائى [١٤]. نموذج فعل الحكى يشبه نموذج الحياة الإنسانية.

٤/ ٢

يحتفل نموذج فعل الحكى بفعاليات الحكاية ودورها فى حياة الراوى وحياة المروى عليه، ونظن أن الدلالة التى يقدمها لنا النموذج هو قدرة الحكاية ـ الفن على تغيير الواقع، بشرط صدقها وتفردها وكونها مصدراً للمعرفة، معرفة الإنسان بنفسه وبجماعته. الواقع يتحول إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتغيير هذا الواقع. يعطينا فعل الحكى تعريفاً للحكاية على أنها معرفة الواقع، إدراك قانونه، فإذا هى كذلك، فهى إذن أداة تغييره. لقد جعل فعل الحكى «الحكاية» كائناً حياً قادراً على استنساخ نفسه بشرط التواصل مع آخر والانتماء إلى الجماعة، ففعل الحكى ضد العزلة.

ففى النموذج، الحكاية هى نتاج اجتماعى ونتاج تواصل بين الراوى والمروى عليه، يحرص النموذج على الحكى عنهما كأنه يذكر شجرة نسب الحكاية. لذة التواصل هى الدافع إلى الحكاية، فلا تمل الحكايات من ذكر تأثير الحكاية، على المروى عليه والراوى على السواء، بكلمات دالة على التمتع بها مثل الانشراح والسرور والهناء. وعندما يأتى هازم «اللذات» ومفرق «الجماعات» تنتهى الحكاية ويتوقف الراوى. علامة لغوية ثابتة حرصت (الليالى) على تكرارها فى كل حكاياتها (لماذا لم يتوقف الراوى عند الجملة التى تنتهى بها الحكايات الشعبية عامة وهى «عاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات؟»).

٤/ ٣

الحكاية هى الفعل الإنسانى الحاضر دائماً فى (الليالى). الحكاية هى مختزن للخبرة الإنسانية، فهى تكرار للحياة بإعادة حكيها مرة أخرى، تكرار للجانب الثابت منها، للعبرة المتعدية إلى آخر. هى استخلاص وتكريس للقاعدة والقانون، إعادة إنتاج الثابت.

ولكن الحكاية أيضاً احتفال بالتبدل والتحول والتغير بوصفه قيمة إنسانية: يحكى الرواة عن تغير أحوالهم وتبدل مكانتهم وأماكنهم، فالتغير ـ الذى ينفى الثبات ـ هو قانون الحياة الذى يستخلصه الراوى والمروى عليه. كأن الحكاية تقوم بفعلين: تستخلص الثابت ثم تهدمه. إنها تسعى للقبض على الثابت بوصفها الفن، فعل الإنسان منذ الأزل للسيطرة على الزمن. ولكن الحكاية تدرك أن هدم الثابت هو قانونه الكامن فيه،

وتظل الحكاية هى الشاهد الوحيد والثابت الوحيد. وراوى (الليالى) - فى خطبة الحكايات ومقدمتها - يذكر فى الوحدة الخامسة من نموذج فضائه السردى (الغرض من الحكى) فكرة التغيير - الدائم بذكره «الأولين» و«الآخرين»، ويربط بينهما بلفظ «عبرة» الذى لاحظ كيليطو أنه يرتبط بالفعل عبر [١٥] أى اجتاز. كذلك يمكن رؤيته فى ضوء الفعل «عبّر»، فعبّر الرؤيا وعبّرها أى فسرها [١٦]. فالحكاية هى صياغة وتعبير لغوى يسعى لتفسير الحياة أو القبض على الزمن. إن العبرة لا تعطى معنى الاجتياز فقط ولكنها أيضاً بمعنى الموت [١٧]، فالحكايات حديث عن الأمم السالفة، ولهذا تنتهى الحكاية بمجئ «هازم اللذات ومفرق الجماعات»، الموت.

إن الفعل الماضى «بلغنى» أو «زعموا» أو «حُكى» يحوله فعل الحكى إلى حضور دائم للراوى والمروى عليه فى زمن واحد ومكان واحد، زمنه «الآن» ومكانه «هنا».

وفى نسخة قديمة من (الليالى) يحرص الراوى فى صياغته للخطبة على ذكر اسم (الدايم) من بين أسماء الله الحسنى فى المساحة المخصصة للغرض من الحكى فى فضاء الخطبة:

«هو إله الأولين والآخرين وهو الدايم على مر الأيام والسنين» (المخطوط ١٣٥٢٣ز، ص٢).

كما يعلق الراوى فى نهاية (الليالى) قائلاً:

«فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ولا يعتريه شئ من التغيرات ولا يشغله حال عن حال» (صبيح، جـ ٤، ص ٣١٨).

ذلك الانشغال الذى لم تنج منه شخصيات (الليالى) فوهبتنا حكاياتها.

٤/ ٤

وإذا كان فعل الحكى يركز على قراءة الحكاية فى سياقها، فإن فى ذلك إشارة من (الليالى) كى نقرأها، بوصفها نصاً، فى سياقها الأشمل وهو فعل الحكى الذى يجمع الراوى الشعبى بجمهور المقهى، من الزاوية نفسها التى عالج بها النموذج هذا السياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه. ولا أظن أن ذلك سيتوفر لـ (الليالى) دون فريق بحث يؤمن بأن (الليالى) هى تاريخ جماعة شعبية فى عصر بعينه، فلقد «وجدت الجماعة نفسها أو تاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً فى التاريخ المدون المحقق» [١٨]. والجماعة الشعبية الغالبة على حكايات (الليالى) هى جماعة التجار، أولئك الذين كانوا يشكلون ما يشبه الطبقة الوسطى فى عصر المماليك، والذين كانوا يعيشون فى استقلالية نسبية أدت إلى ازدهارهم، حتى أصيبت تلك الطبقة بالانهيار التام وتحولت من «النعيم» إلى «الشقاء» لظروف تاريخية خارجة عن إرادتها هى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وحكم العثمانيين لمصر [١٩]، فالحدث الأول حرم مصر من مواردها الأساسية، والثانى - بعد سبعة عشر عاماً من الأول - اعتمد على هذه الطبقة فى تعويض تلك الموارد. وإذا كانت هذه الفترة هى الفترة التى تشكلت فيها (الليالى) والتى دونت بعد دخول العثمانيين لمصر ١٥١٧ [٢٠]، وإذا كانت الصياغة النهائية لها قد تمت فى أواخر القرن الثامن عشر [٢١]، يمكننا، فى ضوء ذلك، أن نتعرف الحس المأساوى الذى يغلف حكايات التجار فى (الليالى)، كما يمكن قراءة وظيفة الحكاية بما هى قادرة على تغيير ذلك الحال إلى حال أفضل، وبوصفها حلم الجماعة الشعبية للعودة إلى الماضى المزدهر، ذلك الماضى الذى يتسم بالغرابة والمعرفة والذى يؤكدهما صدق الراوى. بعض الحكايات تبدأ فى

تبديد الثروة باللهو، ثم يكون فى السفر والتجارة الخلاص. ونستطيع أن نرى فى حكايات السندباد، المولع بالسفر، دفاعاً مجيداً عن طبقة التجار ضد حسد العامة، وهى الحكايات الوحيدة التى يكافئ فيها الراوى المروى عليه.

وكان التجار فى عصر المماليك هم ندماء الحكام:

«فإلى جانب السلطان قلاوون نجد مجد الدين إسلامى كبير تجار ذلك العصر.. والمقريزى يذكر فى خططه العديد من هذه الأسماء التى لعبت أدوارا مهمة فى تاريخ مصر بجانب السلاطين العظام»[٢٢].

وهم أنفسهم أصحاب الحكايات التى تجعلهم ندماء الملوك فى النهاية.

هذا السياق التاريخى الذى تشير إليه (الليالى) يمكنه أن يساهم فى قراءة منتجة لطبيعة (الليالى)، ودور الحكاية بوصفها حلماً شعبياً بالخلاص.

٥/٤

فى بعض الحكايات يصاب الخليفة بالأرق ويضيق صدره فيستدعى أحد المحدثين المحترفين فيحدثه بما شاهده أو سمعه أو «بالأغرب منهما»، فيأمر الخليفة باستدعاء شخصيات الحكاية وإعادة الاستقرار لحياتهم فيستقر هو فى مضجعه. والراوى هنا لا يحكى قصة حياته وإنما هو مندوب جماعته لدى الخليفة. ونلاحظ أيضاً فى هذا النوع من الحكايات أن الراوى هو أحد العلماء المشهورين. وهى نفسها السمات التى تحوزها شهرزاد؛ فهى التى وظفت ثقافتها الموسوعية «لفداء بنات المسلمين». «عبرة» أخرى من (الليالى) عن المثقف مندوب جماعته لدى السلطة.

٥ ـ خاتمة:

الحكاية هى تنظيم لغوى فعال للحياة. والمعرفة التى تنشأ بعد قراءة الحكاية هى قراءة للحياة، الحياة تهب المعرفة/ الحكاية. من ناحية أخرى، فإن الحكاية تهب الراوى والمروى عليه الخلاص، هى الجسر الذى يعبران به إلى حياة أخرى، الحكاية/ المعرفة تهب الحياة. العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدمها لنا (الليالى) فى صورة فعل حكى يستعير من الدائرة لانهائيتها، ومن المرآة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص. إنه فعل تقدمه (الليالى) بوصفه بنية فنية، ولكنها كانت حريصة أن يكون مرآة لفعل الحكى الحقيقى؛ حيث يجلس الراوى أمام المروى عليهم فى المقهى أو فى المولد أو فى جرن القرية أو بيت العمدة، أو على قارعة الطريق ليهرع إليه الناس فيتزاحمون عليه ليقول حكايته التى تنشطر داخلهم إلى حكايات، حين يشتبك كل لفظ فيها بحكاياتهم المختزنة ثم تعود لتتجمع مرة أخرى حينما ينظر أحدهم فى عين الآخر ليحكى له.

المصادر:

اعتمدت هنا على ثلاث نسخ لـ (ألف ليلة وليلة) هى:
١ ـ طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ.
٢ ـ طبعة مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الأولى، مصورة عن طبعة بولاق بتحقيق الشيخ محمد قطة العدوى.
٣ ـ المخطوط، ١٣٥٢٣ ز، دار الكتب المصرية.

الهوامش:

(١) أبغى بهذه التسمية أن أشير إلى العلاقة بين «النص» و«السياق»، بين الحكاية التى تحكيها شخصية إلى شخصية أخرى والعالم الذى يجمع الشخصيتين. وأحاول بهذه التسمية أن أجاوز الدلالة الشكلية التى توحى بها تسمية «الحكاية ـ الإطار» حيث توحى الحكاية الإطار بأنها محض حيلة سردية تفضى إلى حكاية الراوى.

(٢) انظر: فريال غزول، **البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة**، «فصول»، العدد الرابع، المجلد الثانى عشر، شتاء ١٩٩٤، ص ص ٩١ـ ٩٢.

(٣) تودوروف، **البشر ـ القصص**: ألف ليلة وليلة، ضمن مقالات ترجمها منذر عياشى تحت عنوان مفهوم الأدب، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩٠، ص ١٣٧.

(٤) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) وقد تصدر بشأن ذلك الكتب المختلفة. انظر: محمد عيسى داود، **حوار صحفى مع الجنى المسلم مصطفى كيخور**، البشير للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣. وفيه يرد مؤلفه على اثنين من الدعاة أنكرا وجود الجان فى حديثهما لبرامج تليفزيونية.

(٦) تابع فكرة ضعف الإسناد ودلالته فى المقامات فى: جيمس توماس مونرو، **فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك**، ترجمة أنيسة أبو النصر «فصول»، العدد الثالث، المجلد الثانى عشر، القاهرة، خريف ١٩٩٣، ص ١٥٩.

(٧) هذا هو اسم الحكاية كما يرد فى الليالى على لسان شهرزاد، وهى فى طبعة صبيح تحت عنوان حكاية **تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم** ص ص ١٣٨ ـ ١٧٧.

(٨) حافظت النسخ المختلفة على هذه الجملة مع تعديل فى صياغتها لصالح الفصحى، انظر المثنى جـ ١، ص ٥ و المخطوط ١٣٥٢٣ز، ص ٥.

(٩) فريال غزول، **البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٩٤.

(١٠) راجع تحليل فريال غزول (المرجع السابق) لدلالات العدد ١٠٠١ فى الثقافات المختلفة وكيف أنه يشير إلى اللامتناهى.

(١١) عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة**، تقديم وتعريب مصطفى النحال، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٢) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) انظر التحليل الوافى لجوانب النقص فى شخصية شركان كما قدمه أحمد مرسى، **ألف ليلة ومشكلة الهوية**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

(١٤) فريال غزول، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٥) عبد الفتاح كيليطو، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٦) **مختار الصحاح** مادة (ع ب رَ).

(١٧) المرجع السابق نفسه.

(١٨) أحمد شمس الدين الحجاجى، **قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

(١٩) فوزى جرجس، **دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى**، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٠.

(٢٠) انظر الآراء المختلفة حول تدوين الليالى فى: أحمد درويش، **الدوائر المتشابكة**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢١) انظر: ديفيد بينولت، **مدخل إلى ألف ليلة وليلة** ، ترجمة حسنة عبد السميع، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٢) فوزى جرجس، مرجع سابق، ص ٢١.

الزمن السحرى..
وجماليات التكرار*

ساندرا ناداف

أولا: الزمن السحرى
حركة التكرار القصصى ومعناه

«إن من لا يفهم أن الحياة تكرار وأن فى هذا التكرار يكمن جمالها، فقد أدان نفسه ولا يستحق أكثر من الذى يناله، حتماً، من فناء».
سورين كيركجور «التكرار»

- ١ -

نتوقف هنا عند الرابطة الحيوية بين «التكرار» و«الزمن»؛ وهى رابطة تنشأ فى كل أنواع الكلام القصصى، وإن كانت مهمة على وجه خاص فى النمط التكرارى. فكل قص لابد أن يضرب جذوره فى الزمن، وليس القص وحده الذى يتحتم أن يتحرك داخل حدود أبعاده الزمانية، بل إننا - باعتبارنا قراء - لا يمكننا الدخول إلى عالم القص إلا من خلال الاستمرار الزمنى لعالمنا الخاص، أى عبر إنشاء زمان للقراءة. فما العلاقة بين هذين العالمين الزمنيين؟ وكيف يضبط زمن القص بحيث لا يضطرب إحساس القارئ بالزمن؟ وكيف يمكن التحرك إلى الأمام أو الخلف فى الزمن القصصى دون الإطاحة بالأبعاد الزمانية ذاتها؟ تختلف الإجابة عن هذه الأسئلة تبعاً لاختلاف الأنواع القصصية والأثر الذى يحدثه كل منها. فالبناء الفنى فى كل من الملحمة والقصة الرومانسية والرواية الواقعية له منظور زمانى خاص، يختلف من نوع إلى آخر فى هذه الأنواع الفنية.

* ترجمة **محمد يحيى**، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. وهذا المقال فصلان من كتاب ساندرا ناداف: Sandra Naddaf **(Arabesque- Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights).**
الفصل الخامس بعنوان «الزمن السحرى .. حركة التكرار القصصى ومعناه»، والسادس بعنوان «الأرابيسك وجماليات التكرار القصصى». ننشرهما معاً؛ إذ هما - معاً - يشكلان وحدة متصلة، ويحللان - من منظور واحد - جانباً من بناء **ألف ليلة وليلة**.

وأياً كانت الحال، فلابد لكل كاتب ـ بغض النظر عن قيود النوع القصصي الذى يبدعه ـ من أن ينشغل بما أسماه بروست بـ «اللعبة العظيمة مع الزمن».

وفى مجموعة الحكايات التى اسمها «الحمال والبنات الثلاث» من بين حكايات (ألف ليلة وليلة) نجد أن تكرار أبنية منتظمة من القصة والخطاب هو الذى يشير بجلاء، ولو بقدر من المفارقة، إلى الحركة الدائرية للزمان وما يطابقها فى مسار القص. وعلينا أن نتذكر ـ إن توخينا الدقة ـ أن التطابق التام بين الأحداث المتكررة أياً كانت طبيعتها أمر مستحيل، وأن المسار الخطى للزمن يحول بالضرورة دون التكرار المتطابق للأحداث مهما كانت هذه الأحداث متشابهة، ولو لمجرد أن الحدث المكرر يقع فى وقت يلى الحدث الأصلى. وعلى أفضل الأحوال، لا يعرف القص إلا شبه التكرار؛ أى إعادة الأحداث نفسها والمكونات اللغوية نفسها فى وقت مختلف. ويدل وقوع العبارة الواحدة ذاتها، فى مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمنى المحتوم للقص، كما يدل على عدم إمكان الثبات على وضع واحد. ففى وصف الصعلوك الثالث لفتح الأبواب المحرمة، مثلاً، يبرز تكرار كل من القصة والكلام مغزى فعل الاكتشاف، ولكنه يتعدى ذلك لإبراز وتوكيد الحركة الزمانية التى تصاحب الفعل والقص الذى يصفه. وللقطيعة المتكررة فى نهاية كل ليلة من ليالى (ألف ليلة) الدور نفسه، ولكن فى هذه المرة يكون الفعل المقصود هو فعل القص ذاته. وباختصار، فإن (ألف ليلة) تبدو كأنها تقول لنا شيئاً له مغزى عن العلاقة بين الزمن والقص والتكرار فى إلحاحها على إبراز التكرار باعتباره أداة لإضفاء الانتظام على القصص.

ولا يمكن إنكار أن التكرار داخل القص ظاهرة زمانية؛ إذ دون المسار الخطى المتقدم للزمن لن يكون للتكرار إطار يرجع إليه، وبالتالى فلن يكون للتكرار معنى. ولذا، فالقص الذى يكتسب بنياته بالتكرار يعتمد على إطاره الزمنى وغالباً ما يشير إليه ضمناً. وعلى ذلك، فليس من الغريب أن يكون الزمن جوهر البناء والموضوع فى مجموعة حكايات البنات الثلاث؛ فالشخصيات كلها تنهمك فى سباق مع الوقت من الناحيتين القصصية والأدائية، مما يكسب مرور الزمن أهمية قصوى، ودور التكرار هنا يتمثل فى أنه يؤكد هذه الحركة الزمانية ويبرزها.

وسوف أعود بعد قليل إلى هذه العلاقة الحاسمة، ولكنى أشير هنا بإيجاز إلى أن المجموعة، باعتبارها كلاً واحداً، تنطوى على مستويات أخرى من الزمن القصصى. فبينما يقوم تكرار أبنية القصة والخطاب فى المقام الأول على محور الحبكة الأفقى للقص، ويتحكم بالتالى فى الحركة الزمنية داخل كل قصة على حدة، نجد فى مقابل ذلك محوراً رأسياً للحركة الزمانية المتعلقة بفعل القص ذاته. ويمكن وصف هذه الحركة الزمانية بأنها « زمن القص»، أى الزمن المتصل بفعل قصصى معين. وإذا وضعنا فى الحسبان التكرار الأساسى لفعل القص داخل المجموعة، فإن هذه الحركة الزمانية على المحور الرأسى تكتسب قدراً من الأهمية.

وعلينا أن نعود مرة أخرى إلى البداية. إن المستوى الزمنى الأول لفعل القص ـ وهنا يوجد تكافؤ بين زمن القص ومصدر أو «صوت» القص ـ هو الذى يحكى فيه راوى الحكاية قصته عن شهرزاد وهى تحكى حكاياتها. ويظل مستوى القص الأول هذا خفياً إلى حد بعيد، غير مرتبط بـ «صوت» أو مصدر قص. ولايظهر هذا المستوى فى الواقع إلا فى الانقطاع الذى يحدث فى نهاية كل ليلة متمثلاً فى عبارة: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت»، كما يتحقق فى دلائل ترد أحياناً عن المصدر القصصى وتعقب هذا الانقطاع مثل: «وقامت شهرزاد». أما المستوى الثانى للزمن والمصدر القصصى فهو مستوى شهرزاد نفسها، ولا يبرز هذا المستوى عن الراوى الأول إلا قليلاً، بل إن اشتراك المستويين فى ضمير الغائب

وزمن الفعل الماضى يجعل من السهل الخلط بينهما، والحالات الوحيدة التى يصل فيها صوت شهرزاد بوضوح تأتى فى بدايات كل ليلة، عندما تتحدث عن نفسها بضمير الحاضر وتخاطب الملك مباشرة: «بلغنى أيها الملك السعيد». ولكن، يجب التنبيه إلى أن زمن شهرزاد وصوتها يحتلان المرتبة الأولى داخل المستوى القصصى الأولى لراوى الحكاية. فكلاهما يكرر وظيفة الزمن والصوت الأوليين اللذين يقعان داخلهما، كما يتم داخل إطارهما القسم الأكبر من قصص المجموعة.

ويستمر هذا الشكل التداخلى الشبيه بالصندوق الصينى. فمستوى الزمن القصصى الثالث يتعلق بالحكاية التى تحكيها شهرزاد. وهذا هو المجال الذى تحدده فى البداية المرادفات غير المحددة لعبارة «كان يا ما كان» المتضمنة فى افتتاح مجموعة البنات الثلاث الذى تحدده شهرزاد فيما بعد بأنه زمن هارون الرشيد. ففى هذا الزمن توجد شخصيات الحكاية وتحكى حكاياتها. وفى مجموعة حكايات البنات الثلاث ينشأ هذا المستوى فى البداية من خلال الحكاية الإطار للمجموعة، ثم يترسخ فى الفترات التى تفصل بين كل حكاية فرعية وأخرى داخل هذه الحكاية الإطار. وفى هذه الفترات يجرى تقييم القصة، وإخراج الراوى الذى يحكيها. ففى نهاية الحكاية الأولى، مثلاً، يختتم الصعلوك كلامه بالقول: «فساقنا القدر إليكم [وبلغ بك الكرم والطيبة أن سمحت لنا بالدخول وأعنتنى على نسيان تلف عينى وحلق لحيتى]». ثم يستمر الراوى فى الحديث: «قالت الصبية ملس على رأسك واذهب»، فرد عليها: «لا أروح حتى أسمع خبر غيرى» (صبيح/ ١/ ٤٢). وقيل أيها الملك السعيد إن الحضور تعجبوا من حديث الصعلوك الأول فقال الخليفة لجعفر: «والله أنا ما رأيت مثل الذى جرى لهذا الصعلوك ثم تقدم الصعلوك الثانى (...) وقال». وهنا يهيمن مرة أخرى ضمير الغائب وزمن الفعل الماضى. ومن الظاهر أن صوت الراوى هو صوت شهرزاد، لكن نغمة القص تشبه إلى حد كبير نغمة القاص غير المحدد، المهيمن على ما يحكى. ويبدو أننا كلما رجعنا إلى الوراء فى مستويات زمن القص، خفت الصوت القصصى الأصلى.

ويصل فقدان الصوت القصصى الأولى – سواء أكان صوت راوى الحكاية أم صوت شهرزاد – إلى نهايته فى المستوى الرابع للزمن القصصى، وهو المستوى أو الزمن الذى يتحدث فيه رجال الحكايات ونساؤها، ويسبق بالضرورة فعل الحكى. فهذه الحكايات تحكى أيضاً فى زمن الفعل الماضى، ولكن يحدث انتقال فى الصوت القصصى من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر: «فتقدم الصعلوك الثالث وقال أيتها السيدة الجليلة (...) إن سبب حلق ذقنى وتلف عينى (...) أنى كنت ملكاً ابن ملك» (صبيح/ ١/ ٥١). وهكذا حدث انتقال قصصى شامل يتضمن تحولاً فى الصوت القصصى الراوى وتحولاً مقابلاً له فى مستوى الزمن القصصى.

وباستثناء العلامات القصصية الدالة على كل ليلة، فإن مرور الزمن فى المجموعة لا يتضح بالدقة التى يبدو فيها فى ذلك المستوى القصصى الأخير؛ إذ إن كل صعلوك يتعمد تحديد الفترة الزمنية التى مكثها فى مكان من الأماكن. فالصعلوك الثانى قضى سنة فى تقطيع الأخشاب، والمرأة الجميلة مكثت خمساً وعشرين سنة فى سجنها السفلى، والجنى يأتى إليها مرة كل عشرة أيام، وهى تقول لصاحبها الجديد بلهجة لا تخلو من دهاء: «منذ كان عندى له اليوم أربعة أيام وبقى له ستة حتى يأتى فهل لك أن تقيم عندى خمسة أيام ثم تنصرف قبل مجيئه». ويبحر الصعلوك الثالث فى البحر أربعين يوماً قبل العاصفة، ويقضى أربعين يوماً مع الغلام الذى يقتله، كما يمضى عاماً إلا أربعين يوماً مع النساء فى القصر. ومن الواضح أن لمرور الزمن مغزى محدداً فى هذه الحكايات؛ كما لو كان التحديد الدقيق للزمن

يهدف إلى تعويض المسافة القصصية والزمانية التى باعدت بين المستوى القصصى الأول وأبعد المستويات القصصية الأخيرة. ومع ذلك، فمهما بعدت المسافة التى نرجع فيها إلى الماضى مع الدراويش، ومهما طال مكوثهم فى هذا البعد، فسننتهى نحن وهم جميعاً فى المكان نفسه والزمان نفسه، إننا جميعاً نلحق فى النهاية بالزمن القصصى الحاضر.

إن ما ينتج هو اضطراب وقلقلة كبرى فى المستويات الزمنية للعمل باعتباره كلاً، وفى مجموعة الحكايات على وجه الخصوص. وبالإضافة إلى النطاق الأفقى المعهود للمدى الزمنى الذى يتحرك فيه القص بسهولة من اليسار إلى اليمين [على المسار الخطى - المترجم]، فإن مجموعة البنات الثلاث تقدم لنا مستويات زمنية رأسية لا رابط بينها، وإن كان كل منها يحتوى الآخر. وإذا كان هناك قدر من الحركة الأفقية الأمامية (أو العكسية كما هى الحال غالباً) داخل المستوى الواحد، فإن هذه الحركة تتعثر بعد ذلك بسبب القيود القصصية المفروضة على كل مستوى. وباختصار، لا يمكن إقامة رابطة خطية زمنية محضة بين حكايات المجموعة. فمع اطراد القصة، يتحتم على المرء أن يتحرك صعوداً أو هبوطاً بين المستويات المختلفة للزمن القصصى، وأيضاً إلى الأمام والخلف فى زمن القصة. وبهذا يحدث اهتزاز جوهرى فى المنظور الزمنى.

وفى نهاية الأمر، فإن انحراف الخط الذى يدور القص على خلفيته هو أحد الأسباب الرئيسية فى صعوبة تمييز كل حكاية وأخرى داخل حكايات المجموعة، وصعوبة تذكر ما تدور حوله حكاية «الحمال والبنات الثلاث» فى (ألف ليلة وليلة)، وهى صعوبة أتصور أن كل قارئ يواجهها. واستخدام التكرار باعتباره نمطاً للكلام القصصى مسؤول إلى حد كبير عن نشوء هذه الصعوبة واستمرارها. والواقع أن الحركة الرأسية للأزمنة والأصوات القصصية ليست أكثر من الصدى أو المحاكاة اللغوية المتغيرة من زمن وصوت إلى آخر. ومن الواضح أن ليس للتكرار القصصى أهمية دون قاعدة زمنية خطية، بل إنه يستمد وجوده من هذا الارتباط الزمنى. ولكن، ربما ليس من الواضح كثيراً أن التكرار، من حيث طبيعته، يعد محاولة نسف الجوهر الذى يستند إليه، أى محاولة تجميد الحركة الطبيعية للزمن الخطى ورد الزمن على نفسه وجعله يكرر نفسه ويحاكى نفسه، ويفعل كل شئ إلا الاستمرار قدماً دون عائق. لكن هذه المحاولة غير مجدية؛ إذ يتحتم على القص كله، بحكم طبيعته، أن ينتقل من نقطة إلى أخرى، أى من البداية إلى النهاية عبر الوسط، إن أراد الاحتفاظ بكيانه من حيث هو قص وأيضاً من حيث هو بناء لغوى. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن كل الجهود قد بذلت لإبطاء هذه الحركة أو حتى لنسفها وتغيير التقدم الحتمى للزمن القصصى دون تغيير الطبيعة الجوهرية للقص ذاته.

إن أحد امتيازات القص، كل قص، يتمثل فى التلاعب بالترتيب الزمنى ليخلق الزمن الخاص به. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قصاً يحكى عن تأليف قصص أخرى وحكاياتها، فهى أيضاً وبالضرورة عمل يدور حول العلاقة بين القصص، أو أنواع محددة منها، وأسسها الزمنية. إن القوة الدافعة وراء رواية شهرزاد لـ (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً وراء نظرائها فى بغداد، ترتبط بالرغبة فى إبعاد الموت وفى إيقاف التدفق الطبيعى للزمن وتنحية الإحساس بقرب النهاية. ولابد لرواة هذه الحكايات بأمر من جمهورهم أن يقتلوا الزمن أو يتم قتلهم هم. ومن المفارقة الجوهرية أنه كى يقتل الرواة الزمن ويتجنبوا بذلك نهايته المحتومة، يجب عليهم أن يخلقوا الزمن، أى يخلقوا الزمن القصصى. فليس فى الأمر غرابة إذن. إنهم يكشفون عن هذه المفارقة قصصياً بإنشاء قصصهم وفق الأبنية التكرارية للقصة والخطاب التى تضاد الحركة الأساسية للزمن، مما يؤدى إلى إضعاف القوة الأساسية للقص.

- ٢ -

ومن الطبيعى أن هذا السعى لعرقلة النهاية «الإنسانية» الحتمية للزمن، والإحساس الملموس بهذه النهاية، يؤثران على الإحساس القصصى بها. فعلى فرض أن التكرار هو فى الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أى حركة قصصية إلى الوراء، فى سعى لإعادة التوحيد وقراءة لحظة تالية من النص مع اللحظة الأصلية السابقة عليها، فليس من المدهش أن تكون نهاية العمل المبنى على أنماط متنوعة من التكرار مختلفة إلى درجة كبيرة عن نهاية العمل الذى يسير مباشرة من البداية إلى النهاية. وقد قال بيتر بروكس إنه فى نظام الحبكة «لا يمكن للتكرار الذى يعيدنا مرة أخرى إلى المكان نفسه أن يكون ذا صلة باختيار النهاية». والإشارة التى تعنينا، هنا، هى أن نهاية القص التكرارى توظف فى شكل مختلف بالعلاقة مع الكل الذى يسبقها. والغرض المحدد وراء هذا الاختلاف يتركز فى بداية القص.

إننا إذا قبلنا فرض تودوروف حول أن القص المثالى يتكون فى أعم ملامحه من موقف مستقر (البداية) يحدث فيه اختلال (الوسط) ثم يعود إلى الاستقرار أخيراً (النهاية) ـ بمعنى أن القص يتحرك بين وضعين متوازيين متصلين ولكن غير متطابقين (أى هما متشابهان ومع ذلك مختلفان) ـ فإننا سننظر إلى نهاية القص التقليدى على أنها حل يتسم باختلافه الحتمى عن البداية. وبإيجاز، تتطلب الحركة الكامنة فى أى بناء قصصى وجود مسافة بين البداية والنهاية يتحرك على مداها القص، وتتطلب هذه المسافة بدورها اختلافاً بين النقطتين اللتين تمثلان حدود القص. ويبدو أن عدم وجود هذه المسافة من الاختلاف قد يؤدى إلى ما يشبه انهيار القص، أى عجزه عن اتخاذ مساره الضرورى. ولكن القص التكرارى، أو ذلك القص الذى يقوم بنيانه على النظر إلى الخلف والارتداد على نفسه، ينفى بالضرورة ذلك الإحساس بالنهاية من حيث إنها شئ يقع فى مستقبل بعيد مختلف.

وتوضح مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هذه النقطة وتبرزها. فعندما تنهى المرأة الثانية حكايتها ويأمر الخليفة بتدوينها فى سجل التاريخ وحفظها فى الخزانة، يعقب ذلك الإطار الختامى للحكاية كما تحكيه شهرزاد للملك. وهذا الجزء الأخير من الحكاية، المنفصل بنائياً عن جزء الحكاية الذى سبقه بنهاية الليلة، يؤدى دور الخاتمة؛ إذ تجمع الشخصيات الرئيسية للحكايات الخمس الفرعية فى مكان وزمان واحد، كما يتحدد مستقبل كل منها نهائياً على أيدى المهيمنين ذوى الشأن على مقاليد السياسة والقص، مع بعض المساعدة من قوى غيبية ممثلة فى جنية مسلمة. والخلاصة أن تجميع كل خيوط القص المتنوعة، والوصول إلى نهايته، يتحققان هنا.

وما يحدث فى نهاية مجموعة حكايات البنات الثلاث لا يختلف عما يحدث فى النهاية السعيدة لرواية القرن التاسع عشر؛ إذ يتزوج بعض الشخصيات وتعوض خسائرها ويؤمن مستقبلها. وتقوم العفريتة بهذه الأمور جميعاً؛ فهى تتصرف بما يذكرنا أن النساء فى هذه الحكاية هن المسيطرات (ولا سيما على السلطة القصصية)، وتساعد على إنهاء الحكايات بإطلاق شقيقتى البنت الكبرى من قيدهما الوحشى الممثل فى مسخهما على هيئة كلبتين سوداوين، وبالكشف للخليفة عن شخصية زوج البنت الثانية الغيور الذى يتضح، لحسن الحظ، أنه قريب بالمكان والمصاهرة. ثم يمسك هارون الرشيد بمقاليد الأمور ويؤكد سلطته الزمنية بأن يزوج الشقيقات الثلاث فى حكاية المرأة الأولى إلى الصعاليك الثلاثة الذين يلحقهم بحاشيته. ويجمع بين المرأة الثانية وابنه وهو الزوج الذى كان قد انفصل عنها. ثم يعرض نفسه زوجاً للمرأة الثالثة، البائعة، التى تمنح

بهذا مكافأة سخية لقاء روايتها الحكاية. وهكذا يتحقق تناسق مهيب فى غيبية مصدره. ولا عجب إذن فى أن يأمر الخليفة بتدوين كل الحكايات السابقة وحفظها للخلف.

إن ما حدث فى نهاية هذه المجموعة من الحكايات، يلفت النظر إلى أسباب أخرى غير البناء المحكم. فبدلاً من السير قدماً نحو وضع مستقبلى شديد الاختلاف لأنه يعقب البداية، نجد القص يتحرك إلى الخلف ويعيد شخوصه إلى زمان وحالة يسبقان مفتتح المجموعة. ولذا، فالقص يتسم بطابع المحافظة بل الرجعية فى قوته الدافعة. وعندما تطلق العفريتة المرأتين من سجنهما فى الهيئة الوحشية وهى تغمغم بعبارات لا يفهمها أحد، فهى تعبر بفعلها هذا، بإيجاز، عن مسار نهاية حكايات المجموعة؛ إذ تعود المرأتان إلى حالتهما الأصلية ويستعيد الصعاليك الثلاثة وضعهم الملكى.

وتذكرنا الحكاية بذلك على وجه خاص، كما لو كانت تركز على الجانب المحافظ فى فعل الخليفة: «فزوّج البنت الأولى وشقيقتيها اللتين سحرتا إلى الصعاليك الثلاثة وكانوا أبناء ملوك». وكذلك تعاد حارسة الباب إلى زوجها السابق. ومن هنا، فإن نهاية المجموعة لم تقدم توازناً جديداً ومختلفاً، بسبب تأخره الزمنى؛ بحيث ينتهى القص عنده، وإنما على العكس لم تفعل سوى أن أعادت القص إلى حالة سابقة على بدايته. لقد أعيد تثبيت الوضع القائم ولم يتقدم الزمن قدماً إلى الأمام فارضاً قدره المحتوم، بل تحرك إلى الخلف فى واقع الأمر، وجمده القص فى نهاية المطاف عند لحظة مستقرة ثابتة.

- ٣ -

وأود الآن التحول فى مناقشة القوة المحافظة للتكرار، لأبحث الطريقة التى يرتبط بها هذا النمط القصصى بمواضيع تتركز حول الجسد الأنثوى وقضايا النوع الجنسى التى أثيرت فيما سبق فى هذه الدراسة. إن قضايا الزمن القصصى النوعية هذه، ليست منبتة الصلة ـ فيما أتصور ـ عن الكيفية التى يكتسب بها النوع الجنسى معناه فى سياق القص (مع ملاحظة أن الصلة اللفظية بين أصول كلمتى «النوع الجنسى» و«النوع الأدبى» ذات مغزى هنا). كما أن هذه القضايا تتصل، على وجه الخصوص، بأنماط صراع القوة الذى يولده النوع الجنسى ولو بمجرد تعريفه الاصطلاحى.

تقع هذه الصراعات فى موضع القلب من (ألف ليلة وليلة)، بل ربما جاز القول إن النص نفسه ينشأ نتيجة استيلاء النساء فجأة على زمام القوة. ويجدر الاستطراد هنا لإعادة النظر فى المشهد الأول المعروف نظراً لأهميته الحاسمة. يعود شاه زمان، شقيق شهريار إلى قصره ليجد زوجه فى الفراش مع أحد الطهاة. ويكون رد فعله شطر زوجه وعشيقها إلى نصفين. لكنه يكتشف زوج شقيقه بعد فترة فى وضع مماثل، وإن كانت الخيانة فى الحالة الثانية ذات أبعاد كبرى؛ إذ تدخل الملكة إلى البستان بادئ الأمر مع عشرين جارية، نكتشف فى الحال أن عشراً منهن رجال، بل عبيد سود. وتنضم زوج شهريار عندئذ إلى عبد أسود آخر ينزل من شجرة بعد أن تدعوه. ويتكرر المنظر نفسه مرة أخرى كى يطلع عليه شهريار ويستوثق منه، وبعدها ينطلق الشقيقان بحثاً عن العزاء فى إمكان وجود شرور مماثلة تحدث للآخرين.

وقد درست جوديث جروسمان هذا المنظر فى مقالة عنوانها «الخيانة والخيال» من زاوية موضوع ذاتية المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وذهبت إلى أن ما يواجهه شاه زمان وشهريار هنا هو «المشكلة التى أثارها الاعتراف بذاتية المرأة أمام الثقافات التى يسيطر عليها الرجال»، وأن الشقيقين يواجهان بحقيقة أن النساء لهن رغبات مستقلة ولديهن فيما هو أخطر من ذلك القدرة على إشباع هذه الرغبات على حساب القيود «الطبيعية» للمجتمع والثقافة الأبوية. ولكن ما يثير الاهتمام، مع ذلك، هو أن هذه الرغبات الهدامة لا تتجسد فى النساء وحدهن. فقد اكتشفت زوج شاه زمان مع طاه وهو ما يمثل المجال

المنزلى، كما أن زوجة شهريار التى تشير حفلتها فى البستان إلى أن التصرفات الهدامة مثمرة ومتكاثرة تجعل رفاقها من الذكور يلبسون زى النساء، مما يكشف من الرابطة بين العنصر الأنثوى والعنصر الهدام. ولكن هوية عشيقها الأسود الهامشى (كما يدل على ذلك مسكنه فى أعلى الشجرة)، تشير إلى أن ذلك السلوك الهدام قائم عند كل الذين لا يمثلون جزءاً من الهيكل الهرمى المهيمن. فمن الواضح، إذن، أن الحديث عن النوع الجنسى يستدعى دائماً أنماط الاختلاف الأخرى - كالعرق والطبقة - التى تنتظم الثقافة.

ويستجيب الملكان لاحتمال الثورة الاجتماعية فى مملكتيهما باقتلاع الخطر فى محاولة منهما للحفاظ على الوضع القائم. ويدمر كلاهما، جسدياً، من أذنبوا فى حق سلطتهما، وإن كنا نلاحظ أن شاه زمان يتم انتقامه بيده بينما يفوض شهريار وزيره، والد شهرزاد، فى الانتقام، ربما كى يؤكد هيمنته الكاملة على السلطة بشكل رسمى. ومن المنطقى فى هذا الموقف أنه لما كانت الثورة الاجتماعية قد تمثلت بالتحديد فى إطلاق الجنس والرغبات من عقالها، فمن المناسب تماماً أن يحل العقاب بتمزيق الجسد محل هذه الأفعال الخطرة.

ليس من المستغرب، إذن، أن يسيطر الجسد على (ألف ليلة وليلة) كما تدل إحدى الحكايات الفرعية فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث». فهناك الأجساد المكلومة والممسوخة والعارية، والأجساد التى تبدو غير قادرة على أن تثبت على وضع آمن مستقر ومحترم، وكلها تحدد طابع (ألف ليلة وليلة) المميز. وفى الحكاية الإطارية وأيضاً فى «الحمال والبنات الثلاث البغداديات» نجد ثلاث مجموعات من تلك الأجساد الأنثوية يجدر تفحصها للبحث فى الطرق التى يتعايش بها الجنس والنص، والذكر والأنثى، فى هذا العمل. وكى نشير، من خلال ذلك، إلى نوع من صراع القوة يتولد داخل (ألف ليلة) وخلالها ،وإلى الكيفية التى يحل بها القص ذلك الصراع، كما أشرنا فيما سبق.

تلاحظ الكاتبة جروسمان أن الشخصية التى تواجه أفعال الأجساد الأنثوية الأولى مواجهة مباشرة، وهما زوجتا الملكين، ليست شهرزاد وإنما المرأة التى ملكها الجنى، إذ إن شاه زمان وشقيقه يردان على اكتشاف خيانة زوج شهريار بالرحيل لمقارنة مصيرهما بمصير غيرهما من الرجال. وبعد رحيلهما عن المدينة بوقت قصير يقابلان امرأة يتملك جنى جسدها - إن لم يكن روحها - تملكاً فعلياً ، ويحبسها فى صندوق زجاجى ذى أربعة أقفال (ومن الأهمية ملاحظة أن الصندوق من الزجاج، مما يخلق وهماً بحرية الإرادة والحركة). وتجبر هذه المرأة الشقيقين على مضاجعتها كما فعلت مع مئات الرجال قبلهما. ولذا، فهى التى تقنعهما بالانحلال المتأصل والطبيعة الهدامة للعنصر الأنثوى. ويعود شهريار إلى بلده بعد الالتقاء بها لينفذ خطته فى الإعدامات اليومية. وتلاحظ جروسمان أن ما يلفت الانتباه هنا أن السلطة التى بيد المرأة ليست نابعة منها؛ فهى فى خضوعها الجلى لزوجها الجنى لا تستطيع سوى أن تتحرك داخل أطر القوة التى حددها من يمتلك جسدها. وهى لا تستطيع أن تقسر شاه زمان وشهريار على إطاعة أوامرها إلا باستحضار قوة زوجها. فهى تهدد الشقيقين ثلاث مرات بغضب ذلك العفريت وانتقامه فيما لو رفضا إشباع رغبتها. وبرغم أنها تنهى لقاءها مع شاه زمان وشهريار بقولها: «عندما تريد المرأة شيئاً لا يقدر أحد أن يوقفها»، فإن ما لا تفهمه هى ولا الملكان أنها تفعل ذلك وفق شروط صاغها المجتمع الذى يقنن ملكية الجسد الأنثوى. إنها لا تتصرف بشكل هدام بل تحتاز لنفسها القدرة التى يمتلكها زوجها.

وشهرزاد هى المرأة التى يستدعيها هذا اللقاء إلى الذهن. ولكنى أعود إلى البنات البغداديات الثلاث اللاتى يحاكين شهرزاد فى حضورها وقدرتها القصصية، ويحاكين كذلك النساء اللواتى سعت شهرزاد فى تحريرهن لأنهن مثلها متجسدات ومحددات باعتبارهن

شخصيات فى الحكاية. لقد سبق لى أن ذهبت فى هذه الدراسة إلى أن البنات الثلاث يصغن فى الحكاية الإطار لمجموعة الحكايات الخاصة بهن نوعاً محدداً من الكلام (الخطاب) يركز على الجسد الأنثوى وعلى علاقة هذا الجسد باللغة المجازية. وأولئك البنات، فيما يظهر، هن أول أجساد أنثوية مكتملة ومتماسكة ومستقلة وغير موصومة يقابلها قارئ (ألف ليلة) (برغم أن الحكاية التى تعقب هذه المجموعة مباشرة هى حكاية «التفاحات الثلاث» التى تنجم فى الظاهر عن اكتشاف جسد أنثوى مشوه). وأولئك البنات لا يسيطرن فحسب على أجسادهن فيما يظهر ويحتفين برغباتهن الجنسية، بل يحددن كذلك اللغة التى يتكلمن بها وقواعد القص الذى يحكين به. وعندما يطلبن فى وقت لاحق من الحكاية الإطار، أن يقص الرجال الذين يسهرون الليل معهن حكاية أو أن يقتلوا، فإنهن بذلك يؤكدن ميزتهن من حيث إنهن واضعات قوانين فى هذا المجال بعينه.

ويبدو أن أولئك البنات الثلاث ينشئن مجتمعاً بديلاً له عاداته وقوانينه المختلفة جذرياً، التى وضعنها بأنفسهن. وهناك عدد من الدلائل يشير داخل حدود الحكاية الإطار، على الأقل، إلى أن أفعالهن وأغراضهن لا تحدوها الرغبة فى الحفاظ على الوضع الراهن لمجتمع قد نأين بأنفسهن عنه ـ فقد أقمن مجالاً أنثويا خاصاً يسكنه ويفصلهن عن بغداد العصور الوسطى، وهن يتحكمن فى أجسادهن باستقلالية، ويمتلكن قدرات إنشائية فى وضع قوانين لا معقب عليها، وتدعم هذه القدرة سلطتهن الشفوية والمكتوبة.

بل يبدو أن البنات الثلاث متلهفات على التشكيك فى قيم من يدخل إلى مملكتهن المميزة من الرجال. لكن وقائع القص ذاته تفيد عكس ذلك، إذ يتضح أن قوة البنات قصيرة الأجل، وتنحصر فى الإطار المبدئى. وتندثر أصواتهن مع تأكيد السلطة السياسية الفعلية والتاريخية لهارون الرشيد الذى يجسد الثقافة المهيمنة والقائمة. فيقول جعفر (لهن): «أنتن بين يدى الخامس من بنى العباس هرون الرشيد فلا تخبرنه إلا حقاً (صبيح م١/ ص ٥٣) ولا تكذبن لأنه يجب عليكن الصدق ولو أدى بكن إلى جهنم».

وما إن تسمع البنات الثلاث هذا الأمر حتى تنقضن القاعدة الأساسية لمملكتهن ـ «لا تتكلم فيما لا يعنيك حتى لا تسمع ما لا يرضيك» ـ ويمتثلن لأوامر الخليفة بأن يحكين حكايتهن ـ الحقيقة كاملة ولا شئ غيرها.

وينجم عن تخلى البنات الثلاث بسهولة عن قوتهن، إعادة بسط السلطة التاريخية ومعها الأمر الواقع الذى تجسده، أو بالأصح إعادة تأكيد هذه السلطة لأنه لم يتم تهديدها تهديداً حقيقياً. ويؤكد الإطار الختامى للمجموعة الذى تقصه شهرزاد على شهريار هذه النقطة. فقد ضاع إمكان التغير والاختلاف وإيجاد وضع يمكن فيه تنفيذ النظام اللغوى والاجتماعى الذى تلمح إليه البنات الثلاث. وقد ثبت أن الفاصل الذى بدأته البنات الثلاث هو مجرد «فاصل» ـ أى لحظة لاهية بلا مغزى تسبق الحدث الفعلى الذى سلبت السلطات منه إيحاءاته نحو إعادة كتابة الأنظمة الاجتماعية واللغوية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأجساد التى تكشف البنات الثلاث عنها، فخورات بها، فى الإطار الافتتاحى، ليست كاملة ولا موصومة كما تبدو فى الظاهر. فعلى ظهر حارسة الباب ندوب من أثر جلد السياط يثير فضول الخليفة فى بادئ الأمر. لكن المهم هنا هو أن الخليفة نفسه مسؤول عن هذه العلامات على الجسد ولو بطريق غير مباشر؛ لأن ابنه هو الذى حفرها على ظهر المرأة.

وبالمجموعة القصصية هذه لقاء آخر مع جسد معطوب يستحق الدراسة. ويحدث التحول الجسدى ـ أى تحول شخص من هيئة جسدية إلى أخرى ـ كثيراً فى (ألف ليلة) قدر حدوث التشوهات الجسدية. ويتعرض

الرجال والنساء على حد سواء لهذا التحول، وإن بدا أن النساء يفقدن إنسانيتهن أكثر من الرجال. وأكبر مثل للتحول فى مجموعة البنات الثلاث هو ابنة الملك التى تفك سحر الصعلوك الثالث بواسطة قدرتها على التحول الذاتى وتطلقه من أسره فى الهيئة الوحشية.

وتعود أهمية هذه الواقعة جزئياً إلى اختلافها مع وقائع سابقة فى الاحتواء أو التحول الجسدى. فقد تحول الصعلوك الذى فكت الأميرة سحره بعد لقائه مع المرأة فى الكهف السفلى. وهذه المرأة التى حبسها عفريت برغم إرادتها نظيرة للمرأة الأسيرة الأخرى التى تولد رغبة الانتقام فى شهريار. وهى تكتفى بتسلية زائرها، غير المتوقع وغير المدعو، إلى أن يحين وقت أداء واجباتها للعفريت، بالطريقة نفسها التى تستخدم بها شبيهتها نوم الجنى القصير لتحقيق رغباتها. لكن مصير المرأتين يختلف اختلافاً بيناً؛ فالزوج الجنى يرد على انتهاك المرأة العدالة بالتعذيب والتشويه البدنى (ويقول الصعلوك فى البداية: «ثم إنه [العفريت] عراها وصلبها بين أربعة أوتاد وجعل يعذبها». ثم يقول بعد ذلك: «رأيت الصبية عريانة والدم يسيل من جوانبها». وأخيراً يقول ثم :

«أخذ السيف وضرب يد الصبية فقطعها ثم ضرب الثانية فقطعها ثم قطع رجلها اليسرى حتى قطع أرباعها بأربع ضربات» (صبيح ١/٤٦).

ويمسخ الصعلوك قرداً لاشتراكه فى الخداع. لكنه يستطيع الكتابة وإن كان لا يقدر على أن يتكلم. وتقبل ابنة الملك، طواعية، أن تمر بتحولات مدهشة عدة تحارب خلالها العفريت الذى يرد بتحولات مضادة من جانبه. وغرابة هذه المواجهة ترد إلى أن الأميرة تملك وحدها السيطرة على جسدها؛ فقد نقلت إليها سيدة مسنة القوى الذهنية وما يطابقها من قوى التحول (مما قد يبرر الارتباط بين هذه القوى والعنصر الأنثوى)، دون أن يعلم أحد ولا حتى والدها الذى يفضلها على مائة ابن. وهى تناقض، فى قدراتها على الاستقلال وتحديد مصيرها، الصور السابقة لنساء مقيدات مملوكات للجن، وتطرح فى المقابل الجسد الأنثوى المرن وغير المقيد بما يمكنه أن يغير هيئته كيفما يشاء. وهى تذكرنا فى قدراتها التحولية بالبنات الثلاث وقدراتهن المماثلة؛ إذ تتحد معهن فى القدرة على تغيير الهيكل القائم للواقع. ولكن التشابه يمتد، لسوء الحظ، إلى أبعد من ذلك؛ إذ إن قوى الأميرة ـ كقوى السيدات الأخريات ـ مؤقتة وتدمر نفسها. فسعى الأميرة لفك سحر الصعلوك الثانى من الهيئة الوحشية لا يؤدى فحسب إلى موت العفريت ولكن أيضاً إلى فنائها هى نفسها. ويدل تحولها النهائى إلى كومة من الرماد على خيبة وعدم فاعلية قواها فى نهاية المطاف. ويتحتم على الأميرة أن تمحو قواها «غير الطبيعية» كى يعاد تأسيس نظام الأشياء «الطبيعى»، ويعاد تأكيد الحدود «العادية» التى تنظم المجتمع ـ أى الانقسام بين الإنسان والحيوان والأعلى والأدنى والذكر والأنثى ـ لأن هذه القوى غير الطبيعية هى التى تهدد ذلك النظام. ومن اللافت للنظر فى هذا الصدد أن الصعلوك الذى فجر كل هذه المتاعب، والذى يقف ليشاهد ما يحدث، يفلت دون أذى تقريباً. والعلامة الوحيدة التى يخرج بها من هذا اللقاء، العين التالفة، هى الثمن الذى ينبغى عليه تقديمه لأنه رأى وشهد ما لا يجب أن يرى أو يبدو للعيان. لقد حالت ابنة الملك دون انهيار كل الحدود والقيود «الطبيعية» القائمة، وهذا الانهيار كان من شأنه أن يفرض إعادة تنظيم الواقع بالكيفية نفسها التى كانت لغة البنات الثلاث المجازية ستنظم بها. والخلاصة، أن ما دلت عليه الأميرة بتحولها ثم موتها، وما تدركه البنات الثلاث فى نهاية الأمر، هو ضرورة إعادة المجتمع إلى حالته الأبوية السابقة، وأن ذلك ربما كان أمراً مرغوباً.

- ٤ -

إن استخدام التكرار فى هذه الحكاية، فيما أرى، يمثل الأداة البنائية التى حققت إعادة التأسيس هذه، وجسدت الحركة الحافظة ارتداداً إلى لحظة سابقة أكثر استقراراً، قبل أن يصبح القص أو الحدث أمراً ضرورياً. وهذا فى الغالب على أى حال. ولكن ماذا عن قصتى المرأتين اللتين تنهيان الجزء المضاف إلى المجموعة بشكل يفتقر إلى التوازى المتناسب؟ ولماذا تخفت الأنماط التكرارية للقصة والخطاب فى تلك النقطة بالذات التى تعد أكثر قرباً إلى العودة الأخيرة منها إلى الانعكاس النهائى للبداية والنهاية الذى يتحقق مع ختام الإطار؟ تكمن الإجابة فى طبيعة الحركة القصصية المرتبطة بالأبنية التكرارية. فإذا كان مثل هذا القص ـ كما بينا فيما سبق ـ يتحرك على نحو يخالف ما يحدث فى القص ذى الاتجاه الأفقى الخطى، وإذا كان التكرار، من حيث هو شكل من أشكال الخطاب القصصى، يدفع بالقص عائداً إلى أصوله ليسبق دوماً بداياته، فإنه يتحتم عند حكاية الحكاية فعلاً ألا ينتهى القص لأن عليه دائماً أبداً أن يكرر نفسه عند نقطة بداية الحكاية الحقيقية. ومهما حاول القص جاهداً أن يناهض الإحساس بالنهاية، من حيث هى لحظة مستقبلية، إلا أنه اضطر حتماً، عند نقطة ما، إلى أن يخضع للمتطلبات الأساسية للحركة القصصية التى يسعى إلى أن ينسفها. فلابد من تحديد نقطة نهاية عملية بما أن احتمال التكرار لا نهائى. إن التكرار دون توقف يعنى عدم الانتهاء. ولا توجد من الناحية النظرية أية طريقة لإيقاف القص الذى اتخذ التكرار جوهراً له. وكما يلزم للاستعارة أن تتكئ على الكناية أو المجاز لتحقق طابعها الاستعارى، يلزم للقص التكرارى أن يدخل فى حركة أمامية؛ ليس فقط كى يؤكد طابع التكرار فيه؛ ولكن أيضاً لينهى الحكاية عند نقطة قد تكون تعسفية، ولكن ذلك مرتبط بضرورة عملية.

وأرى أن الحكايتين الأخيرتين فى هذه المجموعة تضادان تدريجيا حركة التكرار الغالبة، وأنهما تساعدان فى الأخذ بهذا القص ذى إمكان الاستمرار اللانهائى إلى نقطة السكون عن طريق فك الأبنية متصاعدة التعقد فى الحكايات التى تسبقها. وأرى كذلك أن من المهم أن تتعلق هاتان الحكايتان بحكايتى سيدتين من السيدات اللواتى سعين إلى قلب الثقافة السائدة التى تحيط بهما باعتبارهما شخصيتين فى القص. ففى هذا الأمر اعتراف آخر بالمعايير الأدبية والاجتماعية والسياسية التى يجسدها هارون الرشيد.

والطريقة التى تُعالج بها القصة الفعلية فى كل من الحكايات الخمس الرئيسية فى الإطار الختامى ذات مغزى. إذ لا تكاد تذكر حكايات الصعاليك الثلاثة إلا بشكل عابر، ولا يتم شئ لمواجهة وقائعها، كما لا تبذل محاولة لتصحيح أى من المظالم المادية التى ارتكبت خلالها. ولكن الاستجابة لحكايتى البنتين جد مختلفة. فالعفريتة تأتى تلبية لضرورة فعلية لإزالة الضرر الذى تذكره البنتان، كما يعنى القص بتتبع هذا النوع من «قلب الوضع» بالتفصيل. وتكرر العفريتة نفسها حكايتها قبل أن تعيد الكلاب إلى هيئتها البشرية السابقة، وتذكر بذلك الخليفة بفعلة ابنه قبل أن يؤكدها الابن بنفسه، ومن حسن الحظ أن القصة المكررة موجزة نسبياً. وصحيح أن العفريتة تطنب فى الحديث عن حكايتها هى؛ إلا أنها تكرر حكاية البنت الثانية وزوجها الغيور بشكل مختصر. ونجد الموقف القصصى نفسه مع الأمين: «ثم استدعى الخليفة، يا مليكى، ولده الأمين وسأله ليعرف حقيقة الحكاية». ويستخدم الإطار الختامى للمجموعة بشكل مركز نسبياً عدداً من الأنماط التكرارية التى ناقشناها فى حكايات الصعاليك الثلاثة. ولكن ما تشير إليه إعادة العفريتة حكايات السيدات هو أن القصة والخطاب فى الإطار الختامى لابد أن يقوما بدور ما لتعويض ضياع القوة المجازية للبنات، وعدم جدوى الأسس البنائية لحكايتهن فى إعادتهن إلى حالتهن السابقة.

وبصرف النظر عن الأساليب، فإننا نصل أخيراً إلى نهاية المجموعة التى تسبق البداية، نصل إلى النقطة التى تعاد فيها كل الشخصيات (باستثناء البوابة التعسة التى اختفت قبل ذلك فى الحكاية) إلى حالتها السابقة، وتبعد إلى الأبد عن أى تأثير قصصى. وقد سعيت طيلة هذا البحث إلى القول إن الحركة القصصية التى تدفع إلى مثل هذه النهاية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل على مناهضة الحركة الأمامية للزمان ومناقضتها، وهى الحركة التى تفرض من التغير وإمكانات الانقلاب ما يبدو أن (ألف ليلة وليلة) ترفضه.

لكن هذه الحركة الزمانية الأمامية تصل بنا، الشخصيات والقراء على حد سواء، إلى النهاية الطبيعية. وربما جاز القول إن مؤدى هذا النص المبنى على التكرار هو الوصول إلى حالة اللا زمان والخلود والوضع المحافظ المثالى والخروج من إسار البداية والنهاية. وهى حالة يحققها ـ فى أدنى مستوياتها ـ كل قص؛ من حيث إنه قابل لأن يقرأ ويخبر من جديد فى أى وقت وأى مكان. لكن هذه الحالة تزداد أهميتها كثيراً فى القص المؤلف على أبنية النموذج التكرارى وقيوده. ويعى قص شهرزاد بشدة إمكان كسر الزمن الكامن فى القص. فهذا القص مبنى وفق فعل قصصى تكرارى فى جوهره، وهو الأساس الذى تقام عليه (ألف ليلة وليلة). لكن عنوان العمل نفسه يبرز التوجه القصصى الذى يحقق هذا الإمكان. لقد أشارت فريال غزول إلى أن رقم الألف فى العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول فى الأبدية؛ حيث لا معنى لمرور الأيام والليالى. إن شهرزاد تحكى الحكايات طيلة (ألف ليلة وليلة) كى ترحل مجاوزة الزمان وتعيد تأكيد المعايير الثقافية الراسخة وأنماط السلوك الأدبى والاجتماعى التى تقع بالضرورة تحت طائلة التغير وإعادة النظر. وهذا هو الشئ نفسه الذى تفعله البنات الثلاث ورفاقهن فى بغداد.

ثانياً: الأرابيسك أو جماليات التكرار القصصى

«ما عصا دينسيوس؟ طبقاً للمدلول الأخلاقى والشعرى، هى رمز كهنوتى يكون بأيدى الكهنة والكاهنات بينما يحتفون بالإله الذى يتحدثون بلسانه ويقومون على خدمته. لكن، على المستوى الفيزيقى ما هى إلا عصا. عصا خالصة، عصا طويلة من شجر الدينار، دعامة كرم، يابسة وصلبة ومستقيمة. حول هذه العصا، فى متاهات متعرجة، تتلاعب وتتسكع سيقان وزهور. هذه لولبية وأباقة، وهاتيك منكفئة كأنها نواقيس أو كؤوس مقلوبة. ثم ينبثق جلال مدهش من تعقد الخطوط والألوان الناعمة أو الصارخة. ألا يخيل إلينا أن الخط المنحنى والحلزونى يغازلان الخط المستقيم ويرقصان حوله فى تعبد صامت؟ ألا يبدو لنا أن تيجان الورود وكؤوسها هذه جميعاً، تتفجر عطراً وألواناً، ترقص رقصة فندانجو صوفية حول العصا الكهنوتية...؟ أيها الخط المستقيم، يا خط الأرابيسك، أيها القصد والتعبير، صلابة الإرادة، لولبة اللفظ، وحدة المرمى، تنوع الوسائل، اندماج العبقرية القدير الذى لا يتجزأ، من يكون ذلك المحلل الذي تأتيه الشجاعة الكريهة ليجزئكم ويفصل بينكم؟» (*)

بودلير «عصا دينيسوس»

* بالفرنسية فى الأصل [التحرير].

- ١ -

يتبقى لنا أن نحدد وضع الأسلوب التكرارى القصصى داخل المنهج القصصى الذى أرسته (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً داخل التراث الثقافى الذى نشأ هذا العمل فى سياقه. ذلك لأنه إذا كان البناء العام لـ (ألف ليلة وليلة) يدعم الحركة الزمانية المتعارضة التى عولجت على نحو بالغ المهارة فى مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، فليست كل مجموعة من مجموعات الحكايات المتضمنة فى الإطارين الافتتاحى والختامى تصب فى هذه الغاية المحددة. وعلى هذا، فليس مصادفة أن تجرى أحداث مجموعة البنات الثلاث فى بغداد الإسلامية فى عهد هارون الرشيد.

وقد تناول بيتر بروكس، فى مقاله عن التكرار فى القص، طبيعة الحبكة فى الخيال القصصى فقال:

«إن الحبكة ضرب من الخط الملتوى أو فن الأرابيسك يتحرك صوب النهاية، وهى أشبه بالأشكال التى يرسمها العريف (تريم) بعصاه فى رواية (تريسترام شاندى) التى حاكاها بلزاك فى بداية رواية (الجلد السحرى) ليعبر عن الخط التعسفى، المتعدى والعفوى، للقص وانحرافه عن الخط المستقيم».

والخط الملتوى أو الأرابيسك الذى يشير إليه بروكس هنا هو الإشارات التى يرسمها العريف تريم وهو يشهر عصاه التى يقلدها تريسترام، محاولاً التعبير عن عجز قدراته اللغوية وعدم كفايتها. وما يرغب بروكس فى إبرازه، باستخدام هذه الصورة الحسية المطابقة لطبيعة الحبكة فى القص، هو الانحراف غير الضرورى عن الخط المستقيم الذى يحدث فى أى قص، مهما كان بسيطاً. لكن بروكس لا يتوقف ليبحث الفارق الأساسى بين شكل الأرابيسك وتلك التخليطات العابثة التى تتحدث عنها رواية ستيرن. فعندما يشهر العريف «تريم» عصاه، فإنه يرسم بها التواءات خط منحرف ومعوج غير مرئى يسقط ويتشكل بحرية فى الهواء. أما حركة شكل الأرابيسك المنتظمة بعناية؛ التى يمكن التنبؤ ببنيتها، فهى شئ مختلف تماماً، وتشير فى أصولها إشارات كثيرة إلى مغزى التكرار وهدفه وأثره، من حيث هو أسلوب قصصى.

- ٢ -

يعود مصطلح «الأرابيسك» فى جوهره إلى مصطلح استشراقى ظهر ليدل على عنصر فنى موضوعى اعتبره الغرب أصيلاً فى الشرق العربى، وقد اشتق من الكلمة الإيطالية «رابيسكو» (rabesco) التى استخدمت خلال عصر النهضة الإيطالية (١٥٥٥م) لتدل على أسلوب زخرفى معين يتميز به التصميم الإسلامى. واستعارت اللغة الإنجليزية الكلمة عام (١٦١١م) لتدل، كما جاء فى (قاموس اللسانين الفرنسى والإنجليزى) لراندال كوتجريف، على «الكلمة الريسكية: أى زخرفة صغيرة الحجم غريبة الشكل». وليس من المصادفة، إذن، أن أصبح هذا المصطلح، بعد ذلك بقرنين، يشير إلى كل من الطابع العربى وكل مزيج غريب وخيالى؛ إذ استقر هذا التعريف الأول، وأصبح أقرب التعريفات لموضوعنا.

والكلمة «الريسكية» التى تكلم عنها كوتجريف فى القرن التاسع عشر هى الرسم الخطى المجرد، زخرفى الجوهر والمقصد، الذى نجده يملأ المساحات الخالية حتى فى المصنوعات الإسلامية الأولى. وتفسح الكتب والأعمال الخزفية والأبنية واللوحات أوسع مجال لهذا الشكل الذى يمكن القول إن العالم الإسلامى وجد فيه أكثر الأشكال ملاءمة للتعبير عن نفسه. والمبادئ التى تحكم هذا الشكل المعقد من الناحية البصرية، والتى تنظم ما يبدو تعسفاً فى تصميمه، هى مبادئ بسيطة وإن كانت تنحو إلى التقييد. وهى مستمدة من شكل ورقة النبات أو الأفرع غير المورقة وقد نزعت عنها ملامحها

الواقعية. ولذا ، فإن البنية العامة للأرابيسك وحركته تقومان أساساً على فرضية التكرار، بل الإسراف فيه، وعلى التوازى الذى يتماثل مع هذا التكرار. وقد قال أبرز دارسى الأرابيسك فى وصفه زخارف مسجد ابن طولون المشيد فى القرن التاسع (الميلادى) :

«تنبع من الخط الزخرفى المتدفق أوراق نباتية بسيقانها غريبة الشكل وتبرز فى الاتجاهين ثم تنقطع ويعيد الشكل نفسه مرة أخرى على نحو غير ملحوظ وبإيقاع متناسق ـ إنه الأرابيسك بلا جدال».

وتتباعد الخطوط الحرة لأشكال الأوراق النباتية المجردة عند نقطة معينة، وتكرر نفسها بتناغم وتجاوب، لتشكل رسم النخلة المركزى فى فن الأرابيسك. وتتكرر هذه الحركة المتشعبة بانضباط، وتتوسع إلى أن تصل إلى نقطة تتوقف عندها، وعندئذ يعاد التصميم كله مرة أخرى لإنتاج نسق من التناغم والإيقاع البصرى.

ومن هنا، فإن أساس الأرابيسك هو الوحدة المتكررة والإعادة الأفقية والرأسية للتصميم، فيما يشبه انعكاس المرآة، مما يضمن استمراريته المكانية. ويحدث تكرار التصميم هذا بالضرورة فى حيز مكانى محدود، يؤثر بشكل ملموس على حدوده الخارجية. لكن الإيقاع الناتج عن هذه الحركة المحكومة بالحيز المكانى، أى الإيقاع المرئى الذى يتسم به فن الأرابيسك، يناقض هذه الحركة المكانية نفسها؛ إذ بالطريقة نفسها التى يعيق بها التكرار القصصى تطور الحكاية الزمنى من البداية إلى النهاية، يوقف تكرار الوحدات فى الأرابيسك الحركة المكانية للتصميم بردها على نفسها وجعلها تكرر ما كانت عليه من قبل. فما يبدو فى الظاهر تصميماً مبسوطاً فى المكان، ليس سوى تكرار أو إعادة وحدة أو نمط محدد منذ البداية. وما يبدو نهاية التصميم، ليس سوى مظهر آخر لبدايته، أى ليس سوى نقطة يمكن ـ بسبب أسلوب التكرار ـ أن تسبق بدايته.

ويخلق هذا الانعكاس، أو إمكان التكرار غير المتناهى للتصميم، لا نهائية مكانية تمتد إلى المجال الزمنى أيضاً بسبب ارتباطه بالنموذج التكرارى. بل ربما كان أكثر التفسيرات شيوعاً للأرابيسك ذاك التفسير الذى يرى فيه تعبيراً عن الاهتمام بالسرمدى واللانهائى بدلاً من الاهتمام بالحياة الفانية، ويرى فيه إبعاداً لأنظار المشاهد عن الأمور الدنيوية كى يرى شكلاً يكرر نفسه إلى أن يصل إلى عالم الخلود الإلهى.

وينتج هذا التفسير عن الحضور الأساسى لعنصر التكرار، وخاصة تكرار الأنماط النباتية غير واقعية الشكل وغير المحاكية للطبيعة، مما يشير فى حد ذاته إلى عدم أهمية العالم المادى. ومع ذلك، يبقى مطروحاً ذلك السؤال حول السبب وراء نشوء مثل هذا النوع من الشكل ـ أى الأرابيسك ـ وتحوله إلى رمز لجمالية إسلامية معينة، وحول دلالته على مستوى نظيره القصصى.

- ٣ -

إن الموضوع الذى يفرض نفسه عند هذه النقطة هو وضع التصوير فى الإسلام. وقد كان هذا الموضوع مثاراً لمناقشات وجدل مطول فى الفترات الأخيرة لم يجد حلاً نهائياً. ويبدو أن المدى الذى يوجد به الفن التصويرى فى الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية وبالمقصد الفنى. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهى فى آثار خاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعى. لكن العلماء يجمعون على أنه برغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحريم قاطع وغالب يحظر الفن التصويرى فى الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان فيما يظهر هو تجنب التصوير، ولاسيما تصوير الأشياء ذات الطابع الحى، فى معظم الفن الرسمى أو العام، ولاسيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

ويمكن العثور على مبرر لهذا الاتجاه فى الأحاديث النبوية التى يستند إليها الرأى المسلم جزئياً. وبرغم أن الأحاديث النبوية لا تتضمن نصاً صريحاً يحرم التصوير أو يحرم النشاط الفنى التصويرى تحريماً واضحاً، فإن الكثير منها يشير إلى العواقب الوخيمة التى تحل بمن يشتغل بصناعة هذه الصور أو بمن ينشغل بنتاج مثل هذا النشاط. فنحن نجد فى إحدى أشهر موسوعات الحديث: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون» كما نقرأ: «إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم» . [ورد هذان الحديثان فى «باب عذاب المصورين يوم القيامة» من «باب التصاوير» فى الجزء السابع من (صحيح الإمام البخارى)، طبعة دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢١٤ـ المترجم]. ولا جدال فى أن التوجه الكامن فى هذه النصوص والمترتب عليها يناهض التصوير.

وتنبنى هذه الأحكام على فكرة أن الله هو «المصور» الأعلى، وهى صفة تدل على وظيفة الخلق والتشكيل عند الإله. ومع ذلك، فإن هذا اللفظ يستخدم أيضاً للدلالة على الفنان أو المصور؛ ذلك الصانع الثانوى والمحاكى للصور الذى يتحدى ـ نظراً لطبيعة العمل الإبداعى، بغض النظر عن قصده ـ نشاط الخلق الإلهى. وفى هذا السياق، فإن كل النشاط الفنى وكل جهود التقليد (وأنا أستعمل هذه الكلمة وفى ذهنى معنى «المحاكاة») لفعل الخلق الأصلى، تحاكى هذا الفعل بشكل ينطوى على انعدام التقوى. وفى شرح مفسر من القرن الثالث عشر (الميلادى) للحديث القائل بأن الملائكة لاتدخل بيتاً فيه صورة [الحديث فى البخارى، المصدر سابق الذكر، ص ٢١٧ وصيغته هناك: «إن البيت الذى فيه الصور لا تدخله الملائكة» ـ المترجم]، نجد توضيحاً كافياً لهذه القضية على النحو التالى:

«إن أعلام مذهبنا وغيرهم يعدون رسم صورة الحى محرماً تحريماً باتاً وكبيرة من الكبائر لأنه يقع تحت طائلة العقاب الجسيم المنصوص عليه فى الأحاديث سواء أكان ذلك مقصوداً للاستعمال فى البيوت أم لا. ولذلك فإتيانه محرم فى كل الأحوال لأنه يتضمن مثيلاً لفعل الخلق من الله».

وقد نشط الفنانون للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلى عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير الموثقة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين جاءه يشكو القيود على الفن التصويرى بأن يستمر فى رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين، فى محاولة واضحة للإيحاء بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أى نوع من التصوير التشبيهى. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفنى نشوء التصميمات المجردة، غير التصويرية وغير التشبيهية.

وفى هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسى للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويرى معاد بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التى تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته فى التكرار ويتسم بإمكان اللانهائية. يمكن للأرابيسك أن يشير إلى أى ظاهرة خارجية باعتبارها المصدر الذى يمثله هو. والأرابيسك، فى امتداده بالتكرار اللانهائى لنموذج أولى، لا يثبت وجودا إلا لنفسه ولا يعنى إلا نفسه. فهو الذى يولد نفسه ويطلق مساره ويقدم ما يلزم لإضفاء المعنى على الشكل الذى يجسده؛ إنه أداة الدلالة والشئ المدلول، فى آن.

وهنا يكمن لغز الأرابيسك. إن المعنى العميق الذى يخفيه هذا الشكل، كما قال جاك بيرك فى الفقرة التى

افتتحنا هذا الفصل بها، يكمن فى مناهضة الوظيفة الإبلاغية العادية لأى نظام إشارى. ومثل الأرابيسك كمثل اللغة المجازية ولاسيما الاستعارية التى يشبهها فى نزعته غير المحاكية؛ ذلك لأن عبء إنتاج المعنى فيه لا يقع على نقطة مرجعية خارجية وإنما فى علاقة العنصر أو الجزء بعنصر أو جزء آخر سابق له داخل النظام المحدود نفسه. وكما تنتج الاستعارة معناها فى النهاية من خلال علاقة التشابه أو الاستبدال، أى علاقة تقوم على التكرار الأساسى لأحد العناصر من خلال عنصر آخر، فإن الأرابيسك ينتج المعنى من خلال نمط التكرار فيه. وهناك بالطبع فارق فى الدرجة، فالشق الثانى من الاستعارة يكرر الشق الأول بشكل غير كامل لكى ينتج المعنى، بينما تصل علاقة التوازى فى شكل الأرابيسك إلى ما يقرب من التكرار الكامل لشكل منتج للمعنى من جانب شكل آخر. ومع ذلك، يظل كلا نظامى المعنى هذين (الاستعارة والأرابيسك) يشير إلى نفسه ويعود إلى نفسه فى النهاية، كى يحقق المعنى، وهنا يلتقى لغز الأرابيسك ولغز الاستعارة.

ونحن عند هذه النقطة لا نبعد كثيراً عن النمط القصصى الذى ينشأ من خطاب يعلى من شأن الاستعارة، كما أشرنا فيما سبق. وليس مما يدهش أن النمط التكرارى للكلام القصصى المتولد من الاستعارة، الذى تعبر عنه بكل وضوح مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، له صلة بنائية وثيقة بالأرابيسك كما يشترك معه فى الشكل. فكلاهما له علاقة ذات طبيعة استعارية مع الآخر. ولا ريب أن أكثر جوانبهما المشتركة مغزى يكمن فى الحركة الضرورية الواضحة التى يبعثها التكرار فى كلا هذين الشكلين. إن الوحدة التكرارية التى تهيمن على التصميم المرئى فى الأرابيسك تقوم بدور لا يقل أهمية فى التصميم القصصى العام لعمل مثل مجموعة «البنات الثلاث». فالتكرار الذى يحدث على مستويات مختلفة من النص، والعودة الملحة فى النص إلى لحظة قصصية أو نصية سابقة، يشبهان إلى حد بعيد حركة شكل الأرابيسك الذى يلح فى مساره التكرارى على الالتفات إلى الخلف. وفى كلتا الحالتين، تؤكد الحركة ارتباطها بالنمط التكرارى من خلال مناهضة المسار الزمانى الخطى الأمامى والإشارة بالتالى إلى التماثل مع عالم سرمدى، لا زمانى ولا نهائى.

ولا تحتاج نقاط الاتصال الواضحة هذه إلى شرح مطول. ولكن ما يحتاج إلى توضيح هو مدى انطباق قضية التصوير فى مواجهة النمط القصصى التكرارى. فإذا كان التحذير الضمنى من التصوير التشبيهى قد أسهم بقسط وافر فى تطور شكل مثل الأرابيسك، فربما كان له دور على القدر نفسه من الأهمية فى الشكل الذى هو بمثابة النظير القصصى للأرابيسك. ولا أقصد هنا القول إن تجنب التشبيه فى الفن الإسلامى قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصى يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أى قضية التمثيل التصويرى داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصى الأكبر الذى ينتجه هذا النمط.

وفى رأيى أن النظير القصصى لرفض الفن التصويرى هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهرى، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفى أن نذكر فقط وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة بل وجود الرجال والنساء والبيئات التى تبدو فى عمومها مجاوزة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية والتى تؤكد التوجه غير الواقعى الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف هنا بلا جدال داخل مملكة الخوارق، أو ذلك العالم الذى تحدث فيه وقائع مخالفة أو مختلفة عن قيود العالم الذى نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه التصوير التشبيهى فى الابتعاد عن محاكاة

صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعي وغير الحقيقي، فإن القص ذا التوجه المماثل الأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فنحن نقبل ببساطة أن عالم البنات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا، برغم أن وقائعه تتم في بغداد.

والانطباع السائد الذى نخرج به من قراءة النص أن الهدف منه ليس المحاكاة الأمينة لواقع مشهود للجميع بل خلق عالم لا يمكن أن يتحقق إلا في غير ذلك الواقع. ولا يظهر هذا القصد فحسب في انعدام التماثل بين عالم القارئ وعالم البنات الثلاث، ولكن في العناصر والشخصيات الخيالية بل السحرية التي تتضافر لتخلق هذا القص، وإن كانت هذه العوامل تمثل - بلا جدال - المظاهر الواضحة لما هو في جوهره قص غير تشبيهى. وكما هى الحال في الأرابيسك، يتدعم هذا الجانب المضاد للمحاكاة بشكل مهم من خلال البناء القصصى الذى ينشأ فيه، أى بأنماط التكرار ذاتها التي تحدد حركة العمل. وكما تشير الوحدة التكرارية في الأرابيسك في نهاية المطاف إلى دلالة حركة الشكل ومعناه داخل نفسه هو فقط، فإن أنواع التكرار الملحة على مستوى القصة والخطاب ترد الحكاية على نفسها مشيرة إلى مصدرها النهائى في القص ذاته [وليس خارجه - المترجم].

وفى مجموعة البنات الثلاث تدل حركة القص المنتظم بالتكرار ذاتها على اتجاهها المضاد للمحاكاة ورفضها الاعتراف بأى شئ يقع خارجها باعتباره المصدر الذى تولدت منه. وقد قال الفيلسوف العربى الكبير ابن سينا في كتابه عن الخطابة أن التصوير الخيالي يعنى القبول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته بينما التصوير الموضوعى يعنى القبول بالشئ كما يوصف. ولذا فإن الكلام التعبيرى ذاته هو الذى يوجد التصوير الخيالي.

إن ارتجاعات النص الملحة والتكرار والتذكير الدائم داخل القص بمراحل نصية سابقة، لا تدل على شئ قدر دلالتها على أولوية الكلام القصصى وعلى مرجعية القص إلى النص وحده، فكتابة النص وكلامه يخلقان العالم الذى توجد الحقيقة النصية داخله. ومعنى القص يكمن، في النهاية، فيما يشير القص إليه، أى يكمن في النسيج القصصى واللغوى للنص.

- ٥ -

ونعود مرة أخيرة إلى الحكاية الإطار والدرس الذى يمكن استخلاصه منها. لقد علمنا فيها أنه داخل هذا العالم القصصى تخلص الاستعارة اللغة من وظيفتها الإشارية وتعيد صياغة الحقيقة التي تدل عليها هذه اللغة. فالقص المتولد من مبدأ الاستعارة يوسع من بنية الاستعارة ومقصدها كي ينشأ أساسه القصصى الخاص الذى يعيد بدوره الدورة نفسها. وما يخبر عنه التصميم المتخذ شكل الأرابيسك في مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هو قدرة التكرار في القص على إنشاء عمل يولد نفسه ويرسى أسسه في النص ذاته، دون أن تكون له قيمة إشارية تذكر خارج نفسه. ولا يختلف هذا العمل عن أشكال الرسم في الفن الإسلامى التي لا تعدو أن تكون مظاهر لفن الخط في تشكيله الحروف والكلمات. فمعنى الإشارة هنا لا يكمن في الشئ الذى تشير إليه بل في الكلمات التي تتجسد الإشارة فيها.

وتمثل مجموعة «البنات الثلاث» أحد أفضل النماذج لهذا النوع من القص. فهى، بهيكلها التكرارى في الجوهر والاستعارى في التوجه، تتلاعب بالنمط التكرارى بدرجات متفاوتة، وبذلك تسلط الضوء على إمكانات هذا النمط في التأثير. وفى الواقع ينطوى هذا النمط على تطوير متصاعد تراكمى الأثر. والحكاية الإطار فيه تقف دائماً بمفردها لأنها تقدم في جانبيها الافتتاحى والختامى نموذجاً مكتملاً ومصغراً لما تجسده الحكايات المتضمنة في المجموعة من نوعية القص. فحكايات الصعاليك الثلاثة تتقدم بشكل تراكمى من ناحية استخدام الأبنية التكرارية؛ إذ إن حكاية الصعلوك الثالث تصل بإمكانات هذه الأبنية إلى ذروتها. ثم تتولى

البنتان بعد ذلك أمر القصة وتخففان من أسلوب التكرار مما يأذن بإنهاء المجموعة، كما ذكرنا فيما سبق.

والأمر الذى تجدر ملاحظته فى هذا التطور المطرد هو الدرجة التى يؤثر بها عنصر التكرار فى تنويعاته على الحكاية التى تحكى. فحكايات الصعلوك الأول أو البنت الثانية على وجه الخصوص، وهى حكايات لا تستثمر إمكانات التكرار إلا فيما ندر، يقل فيها العنصر الخارق أو الخيالى بشكل كبير عن الحكايات الأخرى. إذ لا تزيد كثيراً غرابة الأحداث التى تقع للصعلوك الأول (من سوء حظ سياسى وفقدان عينه ونفيه من بلده والحادث الشاذ الذى يصيب ابن عمه) عن أحداث حكاية البنت الثانية التى تتحدث عن التعاسة الأسرية بشكل لا يلفت النظر. ولكن الحكايات الأخرى التى تستخدم فيها أبنية التكرار بدرجة عالية تصدم إدراك القارئ للواقع كثيراً، بتصويرها عالما لا يبالى بقوانين عالمنا. فهى تحفل بالتحولات الجذرية وإحياء الجماد والتكاثر اللانهائى لما يبدو أنه شخصية واحدة، والعثور على مدينة متحجرة ـ وكلها تثبت لهذه الحكايات أجواء الحلم وتضعها فى مكان مضاد من المحاكاة والتماثل مع الواقع. وفى هذه الحكايات خصوصاً التى يبرز فيها بقوة التوجه غير التشبيهى، أى حكايتى الصعلوك الثانى ثم الثالث على وجه الخصوص، نجد أنماط التكرار سائدة ومركبة. فإذا كانت المجموعة تعود فى النهاية إلى عالم هارون الرشيد الواقعى بكل ما يمثله، فإن ذلك لا يعنى أنها لم تجرب غيره.

وتشتهر (ألف ليلة وليلة) بأنها مجموعة الحكايات التى تخصصت فى هذا النوع من التوجه غير التشبيهى.

وقد سجلت الذاكرة الشعبية تلك الكنوز المدهشة والنساء الجميلات والقصور المسحورة والجن المسجون فى قماقم، وكلها أصبحت رمزاً للعالم الذى تصوره (ألف ليلة)، لكننا نغمط قدر سعة هذا العالم القصصى الفسيح وتنوعه لو تذكرناه فقط بهذه العناصر. إن الحكايات الشبيهة بنمط «الحمال والبنات الثلاث» بارزة فى (ألف ليلة وليلة)، ونلحظها على وجه خاص فى مجموعات الحكايات التى تعنى برواية القصص. لكننا، مع ذلك، لا يجب أن نهمل المجموعات الأخرى التى لا صلة لها بهذا العالم السحرى كحكايات «نور الدين على» أو «على الزيبق»، وهى تتسم بالواقعية وفق معايير رواية القرن التاسع عشر التى أرست هذا اللون من التصوير. فهذه الحكايات تصور مواقف قطاع اجتماعى وعاداته وسلوكاته فى لحظة تاريخية محدودة وبشكل موضوعى دقيق. ويبدو أن هدف القص هنا على حد تعبير ابن سينا هو التصوير الموضوعى للشئ كما هو وليس التقديم الخيالى للعمل التعبيرى نفسه. وأمثال هذه المجموعات تتطور فى أسلوب خطى مستقيم ومحدد، وتستخدم من أبنية التكرار البسيطة فقط ما يلزم لتطور أى قص. وقد يكون من المفيد فى مجال آخر لفهم كيفية بناء العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة)، باعتبارها كلاً، أن نقارن هذين العالمين المتعارضين من القص والمادة التى يتكونان منها بوضعهما جنباً إلى جنب. ولكننا هنا نكتفى بأن نترك تلك الخطوط المستقيمة وأشكال الأرابيسك، كى تحدد فى تغيراتها الدائبة ملامح العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة).

ألف ليلة وليلة
أو الكلمة الحبيسة
قصة قمر الزمان وبدور *

جمال الدين بن شيخ **

«قمر» هو ابن وحيد لملك رزق به بعد أن تقدم به العمر، يمتلكه الخوف من غدر النساء فيأبى الزواج. أما «بدور» ابنة ملك الصين فهى ترفض الزواج أيضا حتى لا تضطر إلى الخضوع لسلطة رجل. يعمد والد كل من الفتى والفتاة إلى وضعهما فى السجن.

فى ليلة من الليالى يتأمل جنى وجنية جمال كل من الفتى والفتاة ويقرران وضعهما جنباً إلى جنب لتحديد من منهما أجمل من الآخر. ينقلان بدور إلى جوار قمر ويوقظانه؛ بحيث يعجب بالفتاة ويأخذ خاتمها ويعود إلى النوم. ويوقظان الفتاة التى تعجب بالفتى وتأخذ خاتمه وتعاود النوم، ثم يعودان بها إلى الصين.

وعندما يستيقظ كل منهما يجد نفسه بمفرده. يستسلم قمر تدريجياً لحالة من المرض والهزال تجعله عاجزاً عن مغادرة الفراش، وتصاب بدور بلوثة من الجنون وتقيد بالأصفاد ويعلن والدها التنازل عن نصف مملكته لمن ينجح فى شفائها.

يتمكن «مرزوان» - أخو الأميرة فى الرضاع - من الوصول إليها، وتقنعه بأنها لم تكن تحلم وأنها وجدت نفسها بالفعل نائمة بجوار فتى، وأنها قد احتفظت لديها بخاتمه. يسافر مرزوان بحثا عن قمر وتغرق سفينته تحت نوافذ القصر الذى يرقد فيه الأمير. يكتشف مرزوان أن قمر هو نفسه الأمير الغامض الذى تحبه بدور إذ يجد خاتم الأميرة فى إصبعه.

يدبر مرزوان سفر قمر إلى الصين، ويلتقى العاشقان ويتزوجان. بعد مرور بعض الوقت، يغادر الزوجان الصين متوجهين إلى مملكة والد قمر. فى خلال الرحلة يجد الأمير فى حزام زوجه خاتماً ذا فص أحمر عليه نقوش غامضة. وبينما هو يدقق النظر فيه على ضوء القمر ينقض عليه طائر لينتزع منه الخاتم. يطارد الأمير الطائر مدة عشرة أيام، إلى أن يجد نفسه فى مدينة يسكنها

* الفصل الثالث من كتاب **ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة**، ترجمة: **فؤاد الدهان**.

** أستاذ الدراسات العربية، السوربون، فرنسا.

المجوس، ويلتقى فيها ببستانى يقيم لديه انتظاراً للموعد المقرر للرحلة السنوية لسفينة ترحل إلى جزيرة الأبنوس التى تقع على الطريق المؤدى إلى مملكة والده.

أما بدور، فإنها إذ لا تجد الأمير بجوارها عند استيقاظها؛ تتنكر فى زيه وترحل بحثا عنه حتى تصل إلى الملك «أرمانوس» الذى يعجب بها، معتقداً أنها رجل، ويزوجها ابنته الوحيدة «حياة النفوس». تتفق الفتاتان معا على خداع الملك وإيهامه بأن الزواج قد تم.

ينجح قمر فى العثور على خاتم بدور. وبعد قضاء عامين فى مدينة المجوس يصل إلى جزيرة الأبنوس؛ حيث يلتقى الزوجان من جديد ويعترفان للملك بحقيقة الأمر، ويتزوج قمر أيضا الأميرة حياة النفوس.

تنجب كل من المرأتين ولدا لقمر: هما أمجد وأسعد. وعندما يبلغان مبلغ الرجال، تعشق كل منهما ابن زوجها من المرأة الأخرى. يرفض كل فتى الخضوع لإغراء زوجة أبيه، فيستبد الغضب بالزوجتين وتتهمان الأميرين بمحاولة الاعتداء عليهما. ويأمر الملك بإعدام ولديه ولكنهما ينجحان فى الهرب، ثم يكتشف الوالد براءتهما.

يصل أسعد إلى مدينة للمجوس، ويقوم هؤلاء بأسره وبحبسه مقيداً بالأغلال فى أحد الكهوف. أما أمجد فيصبح بعد أحداث مثيرة وزيراً لمدينة المجوس. يهرب أسعد فى سفينة وتخلصه الملكة مرجانة ثم يمسك به المجوس من جديد، ويعود إلى المدينة أسيراً لكى يخلصه أخوه الوزير فى النهاية .

وتحتشد حول أسوار المدينة أربعة جيوش: جيش ملك الصين الذى يصطحب معه، عند مغادرتها، بدور وابنها أمجد الذى سيخلف أباه على العرش، وجيش والد قمر الذى سيرحل ومعه ابنه، وجيش الملكة مرجانة التى تعود إلى بلدها بعد أن تتزوج أسعد، وجيش قمر الذى جاء بحثاً عن ولديه. ويخلف أمجد جده أرمانوس فى حكم مملكته .

توليد القصة واستراتيجية المعنى

يتضح من مراجعة طبعات (ألف ليلة وليلة) وترجماتها [١] أن ترجمة Mardrus هى وحدها التى تستبعد الجزء الأخير من الحكاية الذى يتناول مغامرات ولدى قمر الأميرين أمجد وأسعد. وبدراسة التدرج السابق لهذه القصة فى مجموعها، يثبت أنها مستوحاة من نص هندى، وأنها كانت فى الأصل موزعة على ثلاث حكايات مستقلة:

أ ـ الأولى تحكى زواج أمير مالاوا بأميرة هاندساويبا، كما وردت فى التجميع الكبير الذى قام به سومادیفا[٢].

ب ـ الثانية تحكى أحداث انفصال ثم اجتماع الزوجين.

ج ـ وحكاية ثالثة تتعلق بالتوأم سيتا وفاسانتا، وهى متميزة تماما عن الحكايتين الأولى والثانية. يخلص من هذا أن ترجمة ماردروس تشمل (أ+ب) من الأصل الهندى، أما الطبعات والترجمات الأخرى فإنها ـ مع بعض اختلافات ضئيلة فيما بينها ـ تجمع الوضع العربى للأجزاء الثلاثة (أ+ب+ج). ولكن يتعين علينا أن نشير على الفور إلى أن الوضع العربى يحتفظ بآثار أسلوب التقطيع الهندى للحكاية الذى يبدو فى أمر يصدر عن أحد الملوك يقضى بأن تدون كتابةً الحكاية التى يكون قد استمع إليها للتو. وهذه الصيغة فى كتاب (الليالى) تشير دائما إما إلى نهاية أو إلى وقفة [٣] .

ونحن نقابل هذا الأسلوب مرتين :

ـ فى نهاية الليلة ٢٣٤ ، عندما يكتشف الملك غيور أن ابنته بدور قد برأت إثر عثورها على قمر ثانية، يصيح قائلا: «يجب أن تدون قصتك فى الكتب حتى تقرأها الأجيال المتعاقبة» (العودة الجزء الأول، ص ٥٤٩). ولا تشير طبعة بولاق إلى هذا الأمر (الجزء الثانى، ص ١٥ ، نهاية الليلة ٢٠٥). وفى المقابل، نجد أن ماردروس (الجزء الأول، ص ٥٧٩، نهاية

الليلة ٢٠٥) وجالان (الجزء الثانى، ص ١٨٨، فى وسط الليلة ٢٢٢) يقدمان ترجمة له، وفى هذا ذكر لنهاية الحكاية الهندية.

- عندما يلتقى قمر وبدور من جديد يأمر أرمانوس أن تدون قصتهما بحروف من ذهب، ويشير إلى هذا الأمر كل من بولاق (الجزء الثانى، ص٧٢، نهاية الليلة ٢١٧) والعودة (الجزء الأول، ص ٥٩، نهاية الليلة ٢٤٧) ومـاردروس (الجـزء الأول، ص ٦٠٣، الليلة ٢٣٥). أما جالان فيهمله ويجرى تغييرا كبيرا فى أحداث اللقاء، إذ يحذف ما شابهها من وقائع جنسية، ونجد فى هذه الوقفة ما يقابل نهاية الحكاية الهندية(ب).

ولا يثير الربط بين (أ) و (ب) فى النص العربى أى إشكال، ولكن الأمر يختلف بالنسبة لإلحاق الحكاية (ج) بهـذا المجمـوع، وهى الحكاية التى تحكى قصة الأميرين أمجد وأسعد التى أهملها ماردروس كما لا نجدها فى مخطوطته. فالربط هنا مثير للدهشة منذ الوهلة الأولى: فـقـد انتـهـت (أ+ب) إلى تحـقق الوصـال بين الحبيبين بفضل إرادة لا راد لها، أما الحكاية (ج) فهى تعلن الفصل بينهما. فما العامل الذى استدعى أحد الجزئين إلى الآخر وجعل هذا الترابط بينهما ممكنا؟ وما الرهان الذى سعت هذه المجابهة إلى تحقيقه؟

إن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد تحقيق أصل حكاية ما، ولكنه يتعلق بتحليل الفعاليات العميقة التى دفعت إلى هذا التحول. قد يعترض البعض على محاولتنا بلفت نظرنا إلى أن النص الذى نقيم عليه بحثا قد لا يعدو فى النهاية مجرد ناتج معالجة وصنعة القصاص أو الناقل.

ويبدو لنا هذا الاعتراض على غير أساس لسببين: فالترتيبات التى صاحبت الدمج بين القسمين المنفصلين أصلاً من الإحكام والدقة بحيث يصعب معها أن تكون ناتجة عن مجرد مصادفة، مما يجعلنا نرى أن النص العربى قد جمع بينهما استجابة لمعنى.

لابد من التسليم من ناحية أخرى بأن الحكاية عبارة عن بناء تكمن فيه قوة الخلق والتجديد التى لا تنفد منه أبدا. وتثير هذه الحقيقة مرة أخرى مشكلةالحرية والغائية التى سـبق لنا الإشـارة إليـهـا عند تحليل حكاية نور وشمس، والدراسة الحالية تعتبر من هذه الناحية امتدادا دقيقا للدراسة السابقة.

فالأمر، كـمـا هو واضح، يتعلق هنا بمثال لعملية «استبدال خيال بآخر وصراع بين أحكام اجتماعية ثقافية ومعنى خلاق».

لقد سبق لنا تقديم تعريف أولى لما نسميه التصور المولد Schéma générateur، وقلنا إنه «النسق العام الذى يتم على أساسه تجميع كافة عناصر النص القصصى وترتيبـهـا والتنسيق بينهـا»، وانتـهـينا، استناداً إلى هذا التعريف، إلى أن الحكاية لها استراتيجية يتم تصورها بإرادة سابقة على النص، ويمكن تسـمـيـتـهـا بالقـصـد العميق أو بالمعنى الذى فى الرحم، وأكدنا ضرورة التمييز بين هذا القصد وكيفية إخراجه فى الحكاية. ولاحظنا فى النهاية أن الإعلان عن المشروع يمكن أن يتم بصفة فورية كما يمكن أيضا أن يؤجل وفقا لمقتضيات السرد. إن عرض القصد العميق فى الوقت نفسه الذى تتحقق فيه الحكاية لمما يساعد على التقاط انبثاق المعنى. من اللازم إذن أن نحلل كيف يتربص هذا المعنى فى قلب الترتيبات السردية.

فى الحكاية فتى وفتاة كل منهما يعيش فى مملكة تبعد عن الأخرى بعداً شاسعاً، يشتركان معاً فى أن والد كل منهـمـا ملك لم يرزق بمولود آخر سواه، وأنهـمـا يرفضان الزواج ويتخذان فى هذا الشأن قراراً حاسماً لا رجوع فيه، فشلت أمامه كل محاولات ثنيهما عنه. يؤكد قمر لوالده - فى ثلاث مناسبات مختلفة - أنه لن يتردد فى الانتحار إذا فرض عليه الزواج، وتهدد بدور من ناحيتـهـا بأن تطعن نفسـهـا بالسيف. هذا الموقف يبرز الطابع المطلق لرفضهـمـا، فهـو لا ينصب على شخص بذاته ولكنه يتعلق بمبدأ. يؤكـد قـمـر وهو فى الخامسة

عشرة من عمره، عندما يعرض عليه والده الزواج لأول مرة، نفوره واشمئزازه الفطرى من النساء، ويقرر أنه قد توصل من قراءاته إلى قناعة جازمة بفساد هذه المخلوقات. وتقول بدور من ناحيتها إنها لا تقبل وهى ابنة الملك أن يتحكم فيها زوج.

لقد بلغا فى موقفهما نهاية المدى حتى ليتهجم قمر على والده أمام عظماء المملكة عندما ينذره للمرة الثالثة بضرورة الرجوع عن قراره لضمان وراثة العرش. وتقاوم بدور إرادة والدها ملك الصين الذى يدبر زيجة تدعم من عرشه. فيضطر الملكان إلى إلقاء كل من الفتى والفتاة فى السجن. وكان صبر الوالدين - مثله مثل عناد الولدين - مثيرا للدهشة، فى زمن لم يكن لأحد أن يعترض فيه على إرادة الحاكم وأن يتحدى قانونا طبيعيا له طابع أخلاقى واجتماعى وسياسى فى الوقت نفسه.

إن الحكاية تتبنى على الفور أمراً مطلقاً، وكان على هذا المطلق أن يجابه المصير الذى أوجده لنفسه. فالمغامرة تنشأ عن هذا المطلق نفسه، وهى لا تتبع حكاية ولكنها تتعلق بمعنى، والحدث هنا يؤخذ على أنه مجرد انبثاق لمعنى [٤]. ومن الضرورى تحليل طبيعة الشخصيات التى من خلالها يتدفق المعنى. إن الجمال وريعان الشباب اللذين تضفيهما الحكاية على بطلى القصة من مستلزمات الإخراج شأن كل قصة من قصص الحب الكلاسى. ولكن الذى يلفت النظر ما يحرص عليه النص فى أكثر من موضع من تأكيد التشابه الكامل بين البطلين. إننا نحس بذلك منذ البداية عند قراءة الوصف الجسدى لكل من الفتى والفتاة؛ إذ تتطابق عبارات التعبير عن الجمال فى الحالتين. وكان من الممكن أن نرى فى هذا مجرد استخدام تعبيرات معهودة متعارف عليها، إذ يتناول أدب القرون الوسطى العربى السمات العامة للكمال أكثر من اهتمامه بتنويع التعبيرات تبعا لكل فرد.

ولكن الملفت للنظر هو الإشارات الصريحة إلى هوية كل من البطلين. ونورد فيما يلى بيانا بهذه الإشارات (طبعة العودة):

- ص ٥٢٠: الجنى داهناش، بعد رؤية الفتى وهو نائم، يؤكد أن الفتى والفتاة متشابهان تماما، كأنما جبلا فى قالب واحد (ماردروس، ص ٥٥٧).

- ص ٥٢٠ : قمر وبدور طريحان جنبا إلى جنب والجنيان يلاحظان أنهما متشابهان «كتوأمين» (ماردروس، ص ٥٥٧، وفى هذه الطبعة تطوير لا نجده فى أية طبعة عربية).

- ص ٥٢٢: الجنى كشكش عند استدعائه لفض الجدل يؤكد عدم وجود ما يميز أحدهما عن الآخر فيما عدا الجنس (ماردروس، ٥٥٩).

- ص ٥٤١: عندما يصل مرزوان - أخو بدور فى الرضاع - إلى جوار الفراش الذى ينام عليه قمر، يقف مأخوذا أمام التشابه الخارق بين الفتى وأخته (ماردروس، ص ٥٧٣).

وفى كل مرة يدخل فى الحكاية فاعل جديد يحرص على تأكيد التطابق الجسدى بين الفتى والفتاة. نضيف فى النهاية، أنه عندما يختفى قمر لمطاردة الطائر سارق الخاتم تحل بدور محل زوجها لمجرد ارتدائها ملابسه، وتخدع كل من يراها إلى الحد الذى اضطرت معه إلى الزواج من ابنة الملك أرمانوس.

إنهما كائنان لا مثيل لهما، يتشابهان على أكمل وجه إلى الحد الذى يجعلهما يرفضان معا تماما فكرة الزواج حتى ولو كلفهما ذلك معاناة السجن، ويكفى أن يرى كل منهما الآخر دون أن يتمكنا حتى من تبادل أى كلام - إذ يستيقظان بالتناوب أحدهما تلو الآخر - لكى يجمع بينهما الحب. إننا نرى أن فجائية هذا الحب لا يجب أن يستند فى تحليله إلى مبادئ علم النفس وإلى منطق الحكاية، ولكن يجب أن يستند إلى المعنى المنبثق.

إنهما يتحابان بمجرد تعرف وجودهما المتبادل، لأن كلا منهما يرى نفسه فى الآخر، وعنف الإحساس هنا يعبرّ عن حتميّة المصير المتمثل فى الوصال الذى تحقق أخيرا. إن كلا منهما يعشق انعكاس ذاته فى الآخر. وهما يكونان فى الواقع جسداً مزدوجاً تحركه روح واحدة، وبمجرد أن يتأكدّا معا من الوجود المتبادل لكل منهما يتحولان معا إلى حب مطلق، ويبدو العالم بالنسبة لهما مجرد مرآة تعكس صورة هى صورتهما، ويصبح من غير المقبول أن يحرم أحدهما من الآخر وإلا تحول كل شئ إلى ظلام كامل. يستبد بهما الجنون الذى يجعل الذهن خاليا إلا من صورة الآخر: فيلقى قمر بخادمه فى البئر ويطأ الوزير بقدميه ويظل راقداً ثلاث سنوات يكاد خلالها أن يصل إلى حد الموت. وتقتل بدور خادمتها العجوز، ويستلزم الأمر تكبيلها فى السلاسل شأن المجانين، ويعلن والدها لكل من يتقدم لخطبتها من الأمراء أن ابنته قد فقدت العقل، وستظل أسيرة إلى أن يأتى قمر لتخليصها.

لا يوجد فى تصرّفهما هذا أى تناقض، فهما يرفضان كل من يختلف عنهما، ويعجز أيهما عن الحياة عندما يفتقد من يعتبره نصفه الآخر. كيف لا نرى فى هذا تكراراً لأسطورة الأندروجين، أي الرجل الخنثى؟ إن كل شئ فى حكاية قمر وبدور يذكرنا بهذا الكائن قوىّ البأس شديد الزهو الذى تجاسر وتهجّم على الآلهة فعاقبته بالتوق الأبدى إلى نصفه الآخر الذى فصل عنه. يقول لنا أرسطوفان إن «هذين النصفين كانا متلاحمين معا برغبة الاندماج فى كائن واحد من ثم انتهى بهما الأمر إلى الموت جوعا ومن عدم القدرة على الحركة إذ يرفض كل منهما أداء أى شئ دون الآخر» (أفلاطون - الوليمة - Le Banquet, La Pléiade 1/718)، ويواصل قائلا: «وهكذا تأصل فى الرجل منذ زمن بعيد حب الشبيه، فالحب هو الذى يجسد سليقتنا الأوّلية وهو الذى يسعى إلى تكوين كائن واحد من كائنين منفصلين، أى بعبارة أخرى يحاول شفاء الطبيعة الإنسانية» (٧١٩).

ينفتح هنا مجال تحليل يمكن أن يقدم لعلماء الأساطير عناصر بحث عظيمة الأهمية. فلقد ثبت استناداً إلى أعمال مارى ديلكور (Marie Delcourt, Mythe et rites de la bisexualité) أن «أسطورة الرجل الخنثى تجد نهايتها فى أسطورة طائر العنقاء Phénix» (يراجع Encyclopaedia Universalis المجلد الثامن عشر تحت «Androgyne»)، والواضح أن الطائر الغاصب للخاتم يلعب دوراً حاسماً فى الحكاية محل البحث.

وكذلك نجد أن أسطورة كاينيس Kainis ابنة ملك Lapithes تندرج فى أسطورة الخنثى. فالفتاة بعد اغتصابها تتحول إلى رجل حتى تصبح منيعة. وهذا بحق هو ما حدث لبدور، فكل تصرفاتها تنبىء برفضها القيام بدور المرأة كما تحدده الإيديولوجية الذكرية السائدة:

- فهى ترفض الزواج حتى لا تضطر إلى الخضوع لسيطرة رجل. هل نجد هنا تعبيراً عن إرادة التبتل المقدس كأثر لخيال أسبق كانت عاشقة نفسها فيه لا تقبل إلا الارتباط بكاهن المعبد ؟
- وهى تخبط مرامى والدها صاحب الملك والسلطان وحامى النظام والرمز الأوّل لمجتمع يفرض قانونه على الفرد.
- وهى ترتقى عرش أرمانوس وتحكم بأسلوب بالغ الحسم.
- ويتميز سلوكها دائما بالعنف: فهى تهدد بأن تشق جسدها بالسيف إذا أجبرت على الزواج، وعندما تعلم أن قمر وصل إليها تقتل خادمتها العجوز وتكسر عقدها وتحطم أغلالها، وستسعى إلى إخضاع ابن زوجها بالعنف نفسه، سواء فى وجدها أو فى انتقامها.
- وهى تتولى - طوال الحكاية - قيادة العمليات، وهى التى تتخذ فى كل مرة التدابير الحاسمة التى تسمح بتحقيق مشروعها. فهى تمثل نموذج الفاعل الواعى

الذى يصل بفعله حتى نهايته [٥]، ذلك فى الوقت الذى كان قمر فيه لا يفعل أكثر من الخضوع للأحداث. وبصفة عامة، كانت مواقفها بعيدة عن «الأنوثة» إذا أخذنا بالتوزيع الاجتماعى الثقافى للأدوار.

توجد ملاحظة أخيرة نطرحها لبحث علماء الأساطير، وتتعلق بالاسم الذى يحمله كل من بطلى الحكاية. فوفقا لأرسطوفان فى (الوليمة) «كان الذكر هو ولد الشمس وكانت الأنثى سليلة الأرض، أما القمر فكان يختص بالاثنين معا لأن القمر يتعاون مع كل من الشمس والأرض». ويمكن القول إن البطلين يحملان فى الحكاية الاسم نفسه: فالفتى يدعى قمر، والفتاة تدعى بدور وهو جمع لاسم يشير إلى القمر عند اكتماله.

لا يدخل ضمن اهتماماتنا الحالية التحديد الدقيق لطبيعة المعنى الدفين الذى انتقل من الهند حتى وصل إلى الإمبراطورية العربية الإسلامية. سنكتفى فى هذا الشأن بالصياغة الواضحة التى قدمها النص العربى؛ التى نجد فيها فتى وفتاة يتميزان بالجمال ويتماثلان على أكمل وجه، وبعد اكتشاف كل منهما وجود الآخر ينشدان الوصل وينجحان فى تحقيقه. علينا أن نبحث فى الطريقة التى تم بها تصور المشروع وفى كيفية تنفيذه وعلينا أن نتساءل من ناحية أخرى عن أمر مدهش، وهو ما يعمد إليه النص العربى ـ بعد أن يتحقق الانتصار للحب ـ من سعى إلى إفشاله. سنقوم على التوالى بدراسة البنيان القصصى ثم صراع المعانى.

الطريقة الثالوثية فى توليد الحكاية :

إن نموذج الحكاية التى نحن فى صدد بحثها لا ينشأ عن موقف، ولكنه يقوم على انبثاق معنى يتم على أساسه تحديد المشروع الذى يتولد من تنفيذه النص الحكائى. إن إخراج المشروع إلى حيز الوجود يستعين بطريقة محددة بدقة تقوم على ثالوث من الفاعلين، ونجد لها فى (الليالى) أمثلة عدة. ونورد فيما يلى بيانا بهذه الأمثلة حتى تصبح النتائج التى ننتهى إليها أكثر وضوحا:

١ ـ حكاية الملك عمر النعمان التى تتضمن حكاية عزيز وعزيزة وهذه تتضمن بدورها حكاية الأمير تاج وست دنيا [٦].

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير تاج ابن الملك سليمان شاه سيد المدينة الخضراء وجبال أصفهان .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة دنيا ابنة شهرمان ملك الجزر السبع للكافور والبنور. كرهت الرجال إثر حلم رأت فيه أنثى حمامة تنقذ ذكرها الذى يهجرها فيما بعد، وترفض بالتالى تماما كل عروض الزواج.

المبلغ :

عزيز الذى يتمكن من رؤية الأميرة ويروى حكايتها للأمير فيقع على الفور فى حب ست دنيا دون حتى أن يعرفها، ويرفض تماما كل محاولات والده لتزويجه إلى حد أن يهدد بالانتحار إذا لم يتزوج الأميرة .

٢ ـ حكاية زهرة الرمان وبدر باسم [٧] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير بدر باسم الابن الوحيد لشهرمان ملك خراسان وجلنار أميرة البحر.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة جواهر ابنة السمندل ملك البحار.

المبلغ :

الأمير صالح عم بدر باسم، وبمجرد وصفه للأميرة يصمم ابن أخيه على الوصول إليها بأى ثمن حتى ولو كلفه ذلك حياته.

٣ ـ حكاية قمر والخبيرة حليمة [٨] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

قمر ابن التاجر المصرى من القاهرة.

الفاعل الرئيسى (ب) :

حليمة زوج رجل طاعن فى السن صائغ مجوهرات من البصرة.

المبلغ:

درويش مسافر تمكن من رؤية الفتاة فى البصرة، ويصفها للفتى مؤكدا وجود التشابه بينهما «كما يشبه الأخ أخته». يصمم قمر فورا على الرحيل إلى البصرة مؤكدا أنه إن لم يفعل سيموت.

٤ ـ الحكاية الرائعة للأمير جوهر [٩] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير جوهر الابن الوحيد لشمس شاه.

الفاعل الرئيسى (ب) :

مهرة الابنة الوحيدة للملك كاموس بن تموز.

المبلغ :

ملك بابل الذى يحكى للأمير جوهر قصة أبنائه السبعة الذين ماتوا خلال محاولتهم الوصول إلى مهرة. يعانى جوهر مباشرة من حب الأميرة حتى من قبل أن يراها .

وقد بدا الثالوث أيضا قبل هذه الوقائع على الوجه الآتى:

الفاعل الرئيسى (أ) :

على التوالى كل ابن من الأبناء السبعة لملك بابل.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة مهرة.

المبلغ :

قائد قافلة .

٥ ـ حكاية الأميرة ياسمين والأميرة لوزة [١٠] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأميرة ياسمين أصغر الأبناء السبعة للعجوز نجوم شاه ملك أحد البلدان الإسلامية وحارس قطيع الجاموس المملوك لوالده .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة لوزة ابنة الملك أكبر ملك أحد البلدان المتاخمة. لقد رأت الأمير فى الحلم وأصبحت متيمة به.

المبلغ:

أحد الدراويش: «لقد تجولت فى السهول والصحراوات بحثاً عن إنسان يستحق الفتاة الفاتنة التى أتيحت لى رؤيتها فى صباح يوم من الأيام أثناء مرورى فى حديقة».

هذا الثالوث هو الفاعل المكلف بإخراج المشروع إلى حيز الوجود، وهو قائم فى كل من «حكاية نور وشمس» التى سبق لنا تحليلها[١١] و«حكاية قمر وبدور». ولكننا نلحظ فى هاتين الحكايتين وجود فاعلين من نوع خاص هم الجان:

الفاعل الرئيسى (أ): بدر أو قمر.

الفاعل الرئيسى (ب) : ابنة عم بدر أو بدور.

فاعلون مهمتهم تحقيق الوصل: الجان.

وسنعالج فيما بعد الدور الذى يقوم به الجان، ونكتفى حالياً استناداً إلى كل هذه الأمثلة بتمييز العناصر الأساسية التى تقوم عليها الطريقة الثالوثية فى إخراج المشروع:

ـ يقوم التصور المولد للعمل بتحديد فاعلين رئيسيين: فتى وفتاة يتميزان بالشباب والجمال الرائع وبالتشابه بينهما.

ـ الفتى والفتاة لا يعرف أحدهما الآخر، وكل منهما يعيش فى مكان بعيد بعدا شاسعاً عن الآخر، ويقترن بهذا التباعد الجسدى تصميم قاطع من الاثنين أو من أحدهما على عدم الزواج. وقد توجد عوائق أخرى

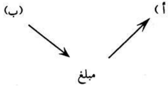
ذات طابع مختلف تحول دون تحقق المشروع: فحليمة متزوجة وكذلك الأميرة لوزة، أما الأميرة جوهرة فهى كائن بحرى وأبوها وحش كاسر، وتفرض مهراً على خطابها إيجاد حل للغز، و تفرض الموت على من يفشل فى ذلك.

- بمجرد ما يحاط الفتى علما بوجود الفتاة يحس نحوها بحب عنيف ويهجر كل شئ من أجل الوصول إلى الكائن البعيد الذى يتوقف عليه مصيره.

- المبلّغ (وكذلك الفاعل الذى يحقق الوصل فى الحالات التى يتدخل فيها الجان) يختفى بمجرد ما يتم التبليغ.

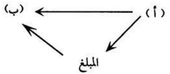
إن السمة الأساسية للطريقة الثالوثية فى توليد الحكاية هى ضرورة العمل على تخطى أقصى حد من التباعد بين الفاعلين، وهو تباعد يدخل جسديا ومعنويا فى نطاق المطلق. فيبدو أن من المستحيل تماما أن يتمكن الشخصان من الالتقاء دون تدخل خارجي يحيطهما علماً بوجودهما المتبادل. ويدخل فى نطاق المطلق أيضا رد الفعل الذى يبدو منهما كأثر للتبليغ. فإن (أ) يتيّم حبا على الفور من قبل أن يشاهد موضع حبه. والحقيقة أنه لا يحب ولكن يصبح هو نفسه الحب، كقالب فارغ يمتلئ فجأة بمادة وحيدة لا تحركها إلا فكرة واحدة. إن أبطال هذه الحكاية - كما سبق أن لاحظنا بالنسبة لبدر - ليسوا أكثر من دعامة للمعنى المطلوب، وهذا المعنى المقولب هو الذى يرسم خط سير كل منهم.

من الممكن إذن تقديم الطريقة الثالوثية على الوجه الآتى:



حيث إن المعلومة المأخوذة عن (ب) تنتقل من خلال المبلّغ إلى (أ) الذى يعمل على اللحاق به.

ويمكن تقديمها أيضا على الوجه الآتى :



حيث إن (أ) يتصل بالمبلّغ ويحصل على المعلومة ثم يتجه إلى (ب).

ويمكننا أن نؤكد أن الطريقة الثالوثية للوصل هى أساس المشروع الذى يخرج إلى حيز الوجود، وهى تدل على وجود المعنى فى التكوين الحكائى وفى توجه الحكاية بالتالى.

وتؤدى هذه الطريقة دورها فى حكاية قمر وبدور بأسلوب خاص. فعندما يتحقق علم كل من الفتى والفتاة بوجود الآخر تعاد الفتاة إلى الصين قبل انقضاء الليلة، ولا يتبقى لكل منهما إلا خاتم الآخر دلالة على أن الأمر هو أكثر من حلم، وبهذا تنعدم أمامهما كل وسيلة للتعرف والالتقاء. ولابد فى هذه الحالة من ثالوث آخر لتوجيه الأحداث، لأن الحكاية يجب أن تمضى فى خط سير يقود (أ) إلى (ب) لكى يعود بهما معا إلى نقطة البداية. ويتخلل هذا السياق إلى أحداث غير متساوية الأهمية سنقوم بتحليلها.

تستخدم الحكاية شخصية مرزوان ليقوم بدور المبلغ ولكى يتسبب فى رحيل قمر (أ) إلى بدور (ب). ويلاحظ أن مرزوان يتمتع بكل متطلبات هذه المهمة[١٢]:

- هو أخو الأميرة فى الرضاع وعطفه عليها أقوى من عطف الأخ (ص٥٣٧) ولديه إذن مبرر لرؤية تلك التى يقيد والدها حريتها ويمنعها من الاتصال بأى شخص.

- هو رحّالة كبير كان قد عاد للتو بعد غياب ثلاث سنوات ويستعد للسفر من جديد، واتخاذه قرارا بالبحث عن قمر لا يثير الدهشة.

ـ عندما قصت بدور عليه حكايتها الغريبة كان هو الوحيد الذى صدقها على الفور قائلا لها: «كل ما حدث لك صحيح وإن كانت قصة هذا الفتى تعتبر لغزا لا أجد له حلا» (٥٣٩).

وبالإضافة إلى صلاحية مرزوان لهذه المهمة، فإنه سيستفيد من تسلسل ظروف أثمرتها صدف يمكن القول إنها رسمت بدقة بالغة:

ـ بعد شهر من السفر وصل إلى مدينة علم فيها أن الأمير ابن الملك شهرمان قد أصيب بالوسواس والجنون، ومن الطبيعى أن يتحادث الناس فى شؤون الأمراء، خاصة إذا تعلق الأمر بمرض غريب.

ـ لا يتساءل مرزوان عن أى شىء ولكنه يمضى إلى جزر الخالدات التى تبعد شهرا عن طريق البحر وستة أشهر عن طريق البر. يبحر على سفينة تغرق أمام عاصمة شهرمان تماما. لماذا غرقت السفينة؟ قد يكون فى هذا أثر لحكاية سابقة؟ مهما يكن، فإن الحكاية لا تهتم إلا بالفاعل ولا تنشغل بالسفينة وبركابها.

ـ مرزوان يجيد السباحة ويتمكن من الوصول إلى أسفل نوافذ القصر الذى يقيم فيه قمر، ويصل تماما فى الوقت الذى كان الملك مجتمعا فيه بجميع رجال القصر. ويقرر النص أن هذا هو «الأمر المقدر» وهو ما يناسب الحال تماما.

ـ يوجد الوزير عند النافذة ويرى الغريق فاقداً الوعى فينقذه بجذبه من شعره، ويحكى الوزير قصة قمر الذى يكاد أن يفقد الحياة من الهزال «أيامه لهيب ولياليه عـذاب» (أسـفـل ص٥٤٠) وذلك منذ الليلة المشهودة... إن مرزوان يجد الطرف الآخر من «الحلم» وأصبح اللغز محلولا.

إننا نرى كيف تتخذ الحكاية ترتيبات سريعة ومختصرة وفعالة. ويمكننا أن نلحظ شيئا آخر فيما يتعلق بترتيب سفر المبلغ بوجود (ب) للبحث عن (أ). لقد سبق ورأينا أن حكاية نور وشمس تستخدم لانبثاق المعنى أحداثا قد تتعارض مع المسلّمات الثقافية[١٣] وفى الحكاية محل البحث نجد شيئا من هذا القبيل عندما يرفض الفتى والفتاة الخضوع لإرادة والديهما. ولكن إذا اقتضى المعنى تحدّى الثقافة فى هذه الخصوصية، فإن الحكاية فى خط سيرها عبر الأحداث تحترمها . لذلك، فإن الفتى هو الذى يجب أن ينتقل للحاق بالفتاة. وتشهد بهذا كل الحكايات التى تعمل فيها الطريقة الثالوثية. فإن الفتى دائما هو الذى يتلقى المعلومة ثم يرحل. إن بدور تتمكن من أداء دور إيجابى طوال الجزء الثانى من الحكاية لأنها تتقمص شخصية قمر وتتصرف باسمه. وهذا الإبدال فى الواقع مثير، وسنعاود الكلام عنه فيما بعد .

إننا سننهى هذا التحليل بتناول تنظيم دور الصدفة فى سير الحكاية. وقد رأينا مدى وضوح دور الصدفة فى الحلقة المتعلقة بمرزوان . لم تكن هذه الحالة معزولة فى الواقع. فالحكاية تطبق قاعدة حقيقية فى تسلسل الأحداث تحكم خط سيرها. وإعمال هذه القاعدة يكون فى غاية الوضوح عندما تعنى الحكاية بإيجاد فاعل احتياطى مجرد أن يأخذ على عاتقه تنفيذ أمر ما. لقد بحثنا العديد من هذه الحالات فى «حكاية نور وشمس»، ويكفى أن نشير هنا إلى مثالين :

ـ عندما يتعقّب قمر الطائر يصل إلى مدينة تسكنها جماعات كافرة معادية للمسلمين ولكن يستقبله بستانىّ عجوز يقيم عنده لمدة عام، ويكتشف فى بستانه كنزاً يملأ به أوانى يرسلها بالسفينة، ويتوصل بهذه الوسيلة ـ كما نعلم ـ إلى العثور على بدور ثانية. وفى هذه الأثناء يموت البستانىّ العجوز كما هو شأن كل فاعل احتياطى يأخذ على عاتقه أمراً محدداً بمجرد إنهاء مهمته. وكذلك نلحظ أن مرزوان يختفى ببساطة ولا يأتى له ذكر أبدا من جديد.

ـ عندما يصل أمجد إلى مدينة المجوس يستقبله فيها على الفور خيّاط مسلم فى حين يقع أخوه أسيرا بين

أيدى عبدة النار. يختفى الخياط بمجرد تنفيذ المهمة التى تقع على عاتقه ويحل محله كبير فرسان الملك. يصبح الفتى بعد مغامرة عاطفية غير متوقعة الوزير الأكبر لملك المجوس. فى المقابل يتعرض أسعد لمحنة طويلة حتى يتم تخليصه. وهنا أيضا نجد أن الحكاية تجمدّ فرعاً من فروع السياق وتطلق فرعاً آخر يمضى فى طريق طويل قبل أن تدّبر عملية الوصل. والحكاية بالنسبة لهذين الشابين هى سلسلة من المصادفات التى تم تدبيرها بإحكام .

الفاعلون للخوارق : الجان والأحلام

لقد تناولنا الخوارق فى «حكاية نور وشمس» بمناسبة دراسة كيفية تنفيذ المهام التى يكون على الفاعلين الرئيسيين تحقيقها، وقلنا إنها «استعانة الحكاية بوسائل عليا عندما تستنفد الوسائل ذات الطابع العادى»، وأضفنا إلى ذلك أن الخوارق تطير لنجدة الرغبة (١٤). و«حكاية قمر» من شأنها أن تثبت صحة النتائج الأولى التى استخلصناها، وهذه الحكاية تتيح لنا أن نحدد بدقة ما نعنيه بعبارة الفاعل المطلق. فالجان تتدخل منذ أول الحكاية بكيفية مذهلة، ولكن طبيعة هذه التدخل لا تختلف. وكذلك تجند الحكاية بالإضافة إلى الجان فاعلين من النوع نفسه فى صورة طائر أو حلم .

إننا نسمى الجان بالفاعل المطلق لأنها تمثل أقصى درجات القدرة على التدخل التى يعدها التصور المولِّد. فهى التى تولّت المهمة المستحيلة الخاصة بالجمع بين قمر وبدور خلال الليل. وهى التى تعرفت الطبيعة المذهلة للفتى والفتاة برغم آلاف الكيلو مترات التى تفصل بينهما وعدم معرفة أحدهما بالآخر. تتخطّى قدرتها الزمان والمكان وتتمتّع بوعى كونى حقيقى يمكنها من اكتشاف هوية الفتى والفتاة والتدبّر بشأنها؛ بحيث تتحول إلى أداة للجمع بينهما. لقد تولّت الجان ضمان سير المعنى المطلوب فى طريقه عندما تركت لدى كل من الفتى والفتاة الدليل على وجود الصنو المطابق خلافاً لكل احتمال يمكن تصوره استنادا إلى منطق. إن الجان بإخضاعها الواقع تكون قد وضعت نفسها فى خدمة المعنى المحرّك الذى يقوم عليه المشروع .

والجان تختفى بمجرد إتمام مهمتها، أى بمجرد وضع المعلومة فى خدمة الحكاية، وبالتالى فهى لا تتدخل بعد هذا التنظيم الحدثى الموضوع للحكاية. وإذا كان تدخلها قد اتخذ شكلاً خاصا بدا فى المبارزة الشعرية حول جمال كل من الفتى والفتاة، فما ذلك إلا مجرد منعطف ثقافىّ مخصص لمتعة المستمع العربى دون أن يكون لها أى تأثير على ما تلاها من أحداث .

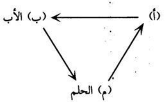
لقد سعت الجان إلى تحقيق اللقاء بين الفتى والفتاة ولكنها لم تأخذ على عاتقها القيام بأية مساهمة فى الأحداث المتلاحقة التى أدت إلى تحقق اللقاء. إنها تعود بالفتاة إلى الصين، تماماً كما تأخذ بدر فى حكاية أخرى من القاهرة لتتركه فى دمشق . ومن شأن هذا أن يعطى النتائج التى استخلصناها قوة أكبر : إن توجيه المعنى فى الطريق المرسوم ثم ترتيب العملية التى تؤدى إلى تحقيق المعنى يتعلّق كل منهما بوظيفة مستقلة عن الأخرى. فالخارق لا يتدخل إلا باختصار دون أن يحلّ نفسه محل الحقيقى، ولكن هذا الانبثاق السريع يكون له أثر فى كل ما يجرى بعد ذلك، ولا يمكن لأية إرادة واعية أن تنظم شؤونها خارج النطاق الذى يفرضه الخارق. يعود كل من قمر وبدور إلى وضعهما السابق، ولا يوجد غيرهما شاهد على الأمر الغامض، ولكنهما يفضلان الموت والقيد فى السلاسل على أن يعتريهما أى شك. وعندما يلتقيان لا يعبرّان، عن أية دهشة بخصوص الليلة التى وجدا فيها سويا بعد أن توجه كل منهما إلى فراشه منفردا فى مملكته. فمصيرهما واضح وجلىّ إلى الدرجة التى لا تسمح بالتساؤل، والأمنية ليست فى حاجة إلى عرض دوافعها أو تبرير وسائلها ولا ذاكرة لها وكل قصتها تتلخص فى ذاتها.

تلجأ الحكاية إلى وسيلة عليا لأنها تسعى لأن تتحقق. وعندما تعرضت الحكاية لمعنى جديد لجأت إلى فاعل مطلق آخر كان فعله أيضاً حاسماً. ويبدو هنا وجود مشروعين متجابهين كل منهما فى خدمة إرادة مختلفة تحاول فرض التدبير الذى تسعى إلى تحقيقه.

فالحلم يتدخل فجأة وبصفة فورية تماما كما تتدخل الجان، وذلك لإعطاء معلومة تحوى المعنى وتعيد توجيه الحكاية فى الوقت نفسه، وهذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الحلم نقطة الاتصال بين المعنى والأحداث. ويمكننا أن نقدم العديد من الأمثلة على هذا التدخل، وذلك فى الحكايات التى سبق أن أوردنا بيانها بمناسبة الطريقة الثالوثية.

فالأميرة «لوزة» تتعرفّ وجود الأمير «ياسمين» عندما حلمت به. والحلم هو الذى يقنع الأميرة «دنيا» بغدر الرجال ويدفعها إلى رفض كل عروض الزواج. تبدو وظيفة الحلم هنا فى أنه يحيط علما ويسد الطريق أمام أى تطور يمكن أن يحول دون التقاء الشخصين اللذين يقضى مصيرهما بالوصل بينهما.

وفى القصة محل البحث يستمع قمر فى الحلم ـ بعد أن يتزوج بدور ـ إلى أبيه وهو يوجه له لوماً مؤثراً، فيقرر عندئذ مغادرة الصين والرجوع إلى جزر الخالدات. وفى طريق عودته يتعرّض لاعتداء يؤثر فى مصيره الذى كان قد تحدد بزواجه من بدور ويهدده. ويثير هذا الأمر صعوبة فى التفسير.«فلحساب أى مشروع يقوم الحلم بدوره ، بوصفه فاعلا مطلقا؟ لقد تحقق هنا ثالوث جديد :



ويمكن التساؤل عن الإرادة التى يعبر عنها هذا الثالوث. هل تعود الحكاية إلى نقطة البداية بمجرد أن تحقق الوصل المرسوم؟ أو أن العودة فى اتجاه الأب تشير على العكس إلى وجود تضاد عميق سيجد الفرصة للظهور؟ الحقيقة أنه قد ظهر فاعل مطلق آخركى يحول دون الرجوع.

يقرر قمر العودة إلى والده بصحبة زوجه، وبعد شهر من السفر تحط القافلة رحالها فى أحد المروج. يلحق الأمير بزوجه فى جناحها وهى مستغرقة فى النوم، وفى هذا المكان يجرى كل شئ. تأتى نسمة تحرك جانبا من القميص الحرير الذى تلبسه المرأة وتظهر جسدا أشد بياضا من الثلج. وهذا الإخراج له دور وظيفى تماما[١٥]. إنه يلفت نظر قمر ويثبته على جمال زوجه، فيعمد مدفوعا برغبته إلى فك الشريط الذى يحكم آخر رداء ترتديه، وعندئذ يكتشف فى ثنية من الشريط خاتما ذا فص أحمر كالدم عليه سطران من كتابة غير مقروءة. يتجه إلى الخارج ليحاول فك رموز الكتابة على ضوء القمر وعندئذ ينقض عليه طائر يسرق الخاتم ويطير.

إن دقة التسلسل واضحة، لكن علينا أن نلاحظ بصفة خاصة سلوك الطائر. فالنص يقرر صراحة أن الطائر ينظم سرعته مع سرعة قمر وينتظره عندما يحس بالتعب، ولا يختفى إلا عندما يصل الرجل بعد عشرة أيام من السير المتواصل إلى مدينة مجهولة يحكمها الكفار وتقع على بعد سنة سفر من البلاد الإسلامية.

من الممكن أن نرى فى هذه الحلقة، من حيث الترتيب الحدثى، أسلوبا كلاسيأ لإعادة توجيه الحكاية، فيثير انفصالا جديدا كى تعاود الحكاية السير فى الطريق الذى أدى إلى الوصال الأول، مما يتيح الفرصة لإضافة العديد من المناورات التى توفر للحكاية اتساعا أكبر، أى مجرد أسلوب للتكرار. فمن السائد أن نتصور سلسلة من

الالتقاءات من خلال إعمال أسلوب الانفصال ثم الالتقاء دون نهاية.

ومع هذا، فإن واقع الحال في الحكاية يثبت أن الأمر لا يتعلق بآلية خاصة بترتيب أحداثها، ولكنه يتعلق بإدخال عنصر المحرك المزدوج الذى سبقت لنا الإشارة إليه، والذى يدل على وجود تنازع فى المعنى .

نلاحظ أولا أن تدخّل الطائر لا يقتصر علي مجرد سرقة الخاتم وتوجيه قمرحتى يصل إلى تلك المدينة المجهولة التى أبعد إليها لمدة عام. فإن قمر يشاهد مشهداً عجيباً فى الروضة التى يستقبله ويعنى به فيها البستانى العجوز. طائران يتصارعان حتى ينتصر أحدهما على الآخر ويقتله ويلقى به تحت أقدام الرجل. ثم يأتى طائران كبيران آخران يقف أحدهما عند رأس الطائر القتيل والآخر عند ذيله، ويبكيان بأسى (ويبكى قمر أيضا إذ يتذكر بدور) ويحفران حفرة يدفنان فيها الضحية، ويطيران ثم يعودان ومعهما الطائر القاتل ويمزقانه إربا وينثران بقاياه على «القبر». عندئذ يكتشف قمر وجود الخاتم الطلسمى فى حوصلة الطائر القاتل الذى لم يكن سوى سارق الخاتم. وبفضل هذا الخاتم - كما سنعرف فيما بعد - ستتمكن بدور من العثور على زوجها .

إن هذا الإخراج المخصص لعقاب الجانى فى كل مراحله من بكاء ودفن ومطاردة وتنفيذ لمؤثر حقا. ومما يلفت النظر أيضا إضفاء الصفات الإنسانية على هذه التصرفات . ولكن قبل أن نتساءل عن المضمون الرمزى لهذه الحلقة لابد من تأكيد طابعها الوظيفى. فسرقة الخاتم تحقق أقصى ابتعاد للطريق الذى يصل بدور إلى جزيرة الأبنوس عن الطريق الذى يؤدى بقمر إلى مدينة الكفار. والطائر الأول إذن يمثل خطراً ضد مشروع الحكاية الأصلى الذى يرمى إلى التقاء الفتى والفتاة.

ولكن يتعين علينا أن نلاحظ أن الطائر - من خلال الحركة نفسها - يمنع أيضا عودة قمر إلى أبيه؛ إذ إن تصرفه جاء خلال رحلة قمر إلى جزر الخالدات. إن الطائر حسب الظاهر يتصدى فى الوقت نفسه لمشروع وصال الشخصين المتماثلين ولنيّة العودة التى أثارتها ما نسميه بلوعة الأب. إلا أن تدخل الطائرين المنصفين يعتبر من قبيل التطوير الذى يوقف التهديد ويقضى على عنصر القلق ويعيد الاتصال بين الفاعلين. إجمالا، فإن كل هذه الحلقة يمكن ألا تكون مجرد إثارة للانفعال والعجب. وقد كان هذا هو رد فعل البستانى العجوز عند استماعه لرواية قمر عن المشهد الغريب الذى رآه للتو. لقد استخدم النص فعل تعجّب وهو يعبر عن الغرابة والدهشة. ولا شك أن من بين وظائف الحكاية إثارة هذا التعجب الذى يعبر عن موقف ويتضمن حالة ذهنية. والدهشة المتعجبة كافية لذاتها، وهى تعكس ظاهرة لا تفسير لها ولا يسعى أحد لتوضيح معناها. ويكون التدخل الخارق فى هذه الحالة موجها لافتتاح هذا المعنى ولإنهائه ثم لا يتبقى منه إلا أثره كطرفة، ويكون الخارق قد استخدم بوصفه أداة استخداماً كاملا. فالجان والطيور خيرة كانت أو شريرة، والأحلام ذات الفأل الحسن أو السيىء تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها دون أن يكون تدخلها محل تساؤل. وهى على الأكثر لا تؤخذ إلا بما هى دلالة على قدرية المصير سواء كان سعيداً أو تعيساً [١٦] .

ولكننا سبق أن قلنا إن الطائر عندما يبقى «قمر» فى المدينة المجهولة فهو لا يتصدّى لمشروع الحكاية الأصلى إلا من حيث الظاهر، وإن دوره فى هذا الخصوص كان سلبياً. فإن بدور تظل على مسرح الأحداث مواصلة طريقها [١٧]، وتصل متنكرة فى زى قمر إلى جزيرة الأبنوس حيث «تتزوج» حياة النفوس وتتولى ملك مملكة أرمنوس. فالطائر عندما يفصل بين الزوجين ويجمد حركة أحدهما، يبقى الآخر حراً فى تحركاته، هذه نقطة مهمة إذا نظرنا إلى شخصية بدور ووظيفتها، وهى مسألة حاسمة إذ تسببت فى إدخال حياة

النفوس فى الحكاية بوصفها قرينة لبدور، وهى أيضا مسألة جوهرية لأن ارتباط المرأتين بقمر يؤدى إلى مولد أمجد وأسعد.

إن هذا كله يدفعنا إلى تغيير تقديرنا لتدخل الطائر المغتصب. يؤدى التدخل إلى تركيز الحكاية على بدور أى على العنصر النسائى بكامله وهو عنصر محكوم بسطوته العاطفية، وبهذا تبتعد الحكاية عن النسق العادى الذى يستند إلى خطاب إيديولوجى يجعل السيادة للرجل، وتستسلم الحكاية للأهواء أى للفوضى. ثم يتمكن قمر بفضل الطائرين المنصفين من العثور على الخاتم ومن إعلام بدور بوجوده، وبهذا يحول الطائران دون ضياع قمر ويعودان به إلى الحكاية، وينتظره كل من أمجد وأسعد كى يحقق مولدهما. لا يقتصر دور الطائرين إذن على تصحيح السياق الذى طوره الطائر المغتصب، بل يعاقب هذا الطائر بعد فوات الأوان لأنه يكون قد تسبب فى إثارة فوران جديد للوجد. ليس فى هذا مجرد تكوين لمنحنى إضافى فى الحكاية، ولكنه إعداد للمجابهة النهائية بين المشاريع، وهو ما سنحاول إيضاحه.

تبقى بعد هذا مسألة المضمون الميثولوجى لهذه الحلقة، ونكتفى فى هذا الشأن بالإشارة إلى بعض النقاط ونتركها لعناية علماء الأسطورة. وفى حدود الوضع الحالى لإمكاناتنا لا نستطيع إلا أن نلحظ التحولات التى طرأت على تكوينات رمزية أصلية، ونجد فى نصنا بعض السمات المتأثرة بها. ونشير فى هذا الشأن إلى اقتراحين:

ـ من الممكن أن نجد هنا أسطورة الطائر العاصفة زو Zu الذى يختلس ألواح القدر ويثير الاضطراب فى مجمع الآلهة» (تراجع - Encyclopaedia Universalis "Astrologie", 11/71is ولهذه الأسطورة وجود فى مذهب بابل الذى يرى أن القدر «محتوى للمهام ومجموعة من التوترات الداخلية الكفيلة بملء الأولى دون انقطاع».

ـ من الثابت أن أسطورة الخنثى تجد منتهاها فى أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق oiseaux phénix، وقد يكون المفيد أن نعلم ما إذا كان فى إعدام الطائر المغتصب أثر للمحرقة التى يفنى فيها ويولد فى الوقت نفسه من جديد الطائر السحرى الذى يولد نفسه بما هو رغبة دائمة الانبثاق.

عندما يتضح أن المعانى المتعارضة تتجابه فى الحكاية يصبح من الضرورى أن نتناول بالبحث جدلية المعنى الذى يحكم كل النص.

جدلية المعنى

بطريقة خارقة يجتمع الفتى بالفتاة وينفصلان مرة أخرى، وبعد ذلك لا تشير الحكاية إلى بدور أية إشارة حتى نهايتها. وفى مشهد التلاقى النهائى لا نعلم شيئا عن مصير كل من بدور وحياة النفوس. وهو مخرج عجيب لبطلة قادت خط سير المشروع الرئيسى من أوله حتى نهايته. وهو المشروع الذى يرمى إلى الجمع بين شخصين متماثلين ينجحان أخيرا فى تحقيق المرام بعد أن كان الحلم قد تزوّد بأقصى الدرجات الدرامية للشوق.

قد يرى البعض فى هذه الحكاية تجميعا تحكميا لحكايتين مختلفتين، وأن هذا مجرد أمر واقع قد استقر عليه النص العربى. ونحن نرى أن هذا الترتيب لم يكن عفوياً ولا بريئا، وأننا نواجه حالة تنازع للمعانى. وسنحاول أن نوضح أن النص لم يجر تجميعه بمعرفة ناسخ مهمل، ولكنه جاء استجابة للمعنى الذى تأسس عليه. وفى النهاية نحدد الاستراتيجية التى يسيطر بها هذا المعنى على النص.

فى اللحظة التى يجابه فيها الأمير أمجد تنفيذ حكم والده عليه بالموت، يلقى بيتين من الشعر لهما مغزى، يقول فيهما إن النساء شياطين خلقن للناس وإنهن مصدر كل شر يقع عليهم فى حياتهم وفى إيمانهم. وكذلك عندما حاولت زوجا الأب غواية

الأميرين صاحا: «ليلعن الله النساء والخائنات فاقدات العقل والدين». وأضافا: «كل واحدة منكما أشد شؤما من الأخرى». وفى هذا القول تعبير دقيق عن رأى أبيهما قمر عندما كان يرفض بعناد فكرة الزواج مشيراً إلى أن قراءاته قد أقنعته بحقيقة مكر النساء وكيدهن، وكان يتلو أبيات الشعر التى تصف طبيعتهن الفاسدة.

ومن المهم التذكير بأن النص يؤكد هذا الموقف منذ بدايته، وذلك بعد عشرين سطراً بالدقة من بداية الحكاية. ونذكر أيضا بأن خيانة النساء هى أساس مولد (الليالى): فزوجات شهريار وشهرمان - دون أن يذكر لهن اسم - مصدر اللعنة التى تلقى بظلها على علاقة الرجل بالمرأة. وقد أصابت هذه اللعنة قمر بقسوة لا مثيل لها: فقد أحبت زوجاه ابنيه اللذين أنجبهما منهما. ويمكن القول بأنها خيانة مزدوجة تصيبه فى أعمق ذاته، وعند نهاية الحكاية سيبقى وحيدا مع والده.

فى جميع الحالات التى تعمل فيها الطريقة الثالوثية، تكون القطيعة بين الأب وابنه عنيفة ويكون وقعها على الأب قاسيا. وفى حكايتنا بصفة خاصة، نجد أن ارتباط الأب بابنه يوصف بانفعال عنيف مع تركيز مبالغ فيه مما لابد أن تكون له دلالة.

لا شك أن الملك غيور ملك الصين يحب ابنته أيضا ويبنى لها سبعة قصور دليلا على حبه. وإذا كان يعبّر بشدة عن استيائه منها أمام رفضها الزواج، فإنه يبكى بكاء حارا وهى ترحل بصحبة قمر معبرا عن حزنه ببيتين جميلين من الشعر حول الانفصال (٥٥٠/١). وفى نهاية الحكاية سيرحل بنفسه على رأس جيوشه كى يبحث عن بدور ويعود بها.

ولكن كل هذا لا يمكن أن يقارن بالوجد العنيف الذى يملأ قلب شهرمان نحو ابنه الوحيد، كما لا يقارن بعدد الإشارات الواردة فى النص التى تشير إلى هذا الوجد. فهو يعبّر فى كل مناسبة عن حبه لابنه ولا يستطيع النوم إلا بجواره. وعندما يهينه ابنه أمام كبار رجال المملكة يأمر بحبسه فى البرج، ولكنه يعانى من صعوبة النوم ويجعل وزيره مسؤولا عن كل ما أصابه.

وتقدم الحكاية على لسانه قصائد حب مشحونة بالعاطفة وخاصة عندما يتعرف الترتيب الذى وضعه مرزوان لإيهامه بموت ابنه (٥٦٠/١ - ٥٦١ قصيدة ثلاثية وأخرى رباعية)، ويفرض على جميع سكان جزر الخالدات ارتداء الملابس السوداء، وعندما يصل جيشه إلى مدينة المجوس نجد أن قواته لا تزال ترتدى ملابس الحداد. ويبنى بيتا للأحزان يقضى فيه خمسة أيام من كل أسبوع ويمتنع عن حضور اجتماعات مجلسه إلا يومى الإثنين والخميس. وفى النهاية نذكّر بأنه يقضى ثلاث سنوات على رأس سرير ابنه وهو يذوى من الحب.

قد يقول البعض إن كل هذا ليس إلا تعبيرا عن حزن الأب على وريثه وهو أمر طبيعى. وحتى لو سلمنا بهذا، فإننا نجد واقعة لا تفسير لها فى حدود المنطق المذكور. فلماذا يقرر مرزوان أن الملك سيرفض السماح لابنه بالسفر؟ ولماذا يوصى قمر بادعاء الخروج فى رحلة صيد ثم يوهم الأب بوفاة ابنه حتى يمنعه من تعقبه؟ لو أن مشروع الحكاية هو مجرد جمع شمل الفتى والفتاة لما احتاج الأمر من الناحية الحدثية هذا السيناريو. فالأمر يتعلق بابنة ملك الصين، وأعز أمنية لشهرمان هى تحقيق مثل هذه الزيجة لابنه. والأولى أن يذهب بنفسه ليطلب يد ابنة الملك رسميا، أو أن يحرص على سفر قمر محاطا بموكب يليق به باعتباره ابن ملك. ويلجأ كثير من الحكايات التى تتبع الطريقة الثالوثية إلى مثل هذا النوع من الحلول.

لا يمكننا أن نأخذ صورية الموت على أنها سياق صرف تلجأ إليه الحكاية لأن هذه الصورية تتخطى حدود متطلبات الحدث [١٨]. بل يبدو أن هذا القتل المفتعل - الذى يمكن أن ينظر إليه على أنه قتل حقيقى للأب - يستجيب لحاجة عميقة وهى إثارة انشقاق، أى بمعنى آخر تضاد. لم يعد الأب مجرد فاعل لا لزوم له يمكن

إهماله. وكان يمكن للأب أن يصبح مزعجا لو أن الحب الذى يعبر عنه يمثل تشويشا على المشروع الذى تناضل الحكاية دون انقطاع لتحقيقه. إن هدف الأب يدخل فى النطاق الأخلاقى والاجتماعى والسياسى، فى حين أن رغبة الابن تخرج عن هذا النطاق. فالابن يسعى إلى فرض رغبته ويختار مسالكه ويريد أن يكون وحده المسؤول عن نفسه. ومن المدهش أن نلاحظ أن مرزوان لا يحيط الأب علما بهوية الفتاة. وسنشير فيما بعد إلى موقف مشابه بمناسبة التعارض الذى يضع بدور وحياة من ناحية فى مواجهة أمجد وأسعد من ناحية أخرى. فالحكاية ترفض أى حل يمكن أن يخفف من التعارض الذى نطلق عليه منذ الآن التعارض بين القانون والرغبة. إن التقاء قمر وبدور يعبر عن انتصار الرغبة ولا يتعين أن يحقق هذا الانتصار الصلح بين الرغبة والقانون. وعلاقة التضاد القائمة بين المعنيين المحركين اللذين ولّدا النص لا يمكن أن تقهر أو أن يقلل من شأنها. لقد استبعد شهرمان من مشروع لقاء الفتى بالفتاة لأنه ليس فاعلا فى هذه العلاقة، ولأن مهمته المرسومة تقضى بأن يبقى فى حدود موقف مقابل ومعارض. إن الوجد الذى يعبر عنه ــ سواء بشكل مباشر أو من خلال الحلم ــ له شأن خطير، وهو يرمى بكل ثقله إلى إجراء تغيير فى المشروع.

وعلينا أن نبحث عن السبب العميق لهذا التضاد فى موقف قمر. فلا يوجد فى الحقيقة تعارض بين رفضه كل زواج وهواه المفاجىء لبدور، لأنهما يعنيان معا رفض الخضوع لأوامر القانون. بمجرد ما يرى أحدهما والآخر يتحابان، بل الأصح أن نقول يحبان، إذ إن الحكاية لا تقدم فردين متحابين فى ظل مغامرة خاصة ولكنها تقدّم فاعلين للحب معبّرين عن قدر عام، فالحب لا يتحقق هنا فى ظل قدر فردى ولكنه يفرض نفسه على أنه معنى ويظهر بما هو شكل أساسى للوجود، والحكاية هنا ليست مجرد فرصة لتقرير ذلك ولكنها تنشأ من هذا القول [١٩].

ولكن الذى يحدث أن قوى المعارضة لا تخضع لهذا الحب، على العكس هى تنظم نفسها لدحضه وإثبات طابعه المشؤوم، وسيتقدمون بكل ثقلهم إلى قمر الذى سيبدو عندئذ كرهان يتنازعه كل من القانون والرغبة. ومن المهم أن نحلل كيف سيوضع قمر بعد الالتقاء الثانى موضعاً يجعله يرفض هواه الذاتى.

السيطرة على النص

لقد كان فى إمكاننا، على ضوء بحثنا لوضع الحدث فى حكاية نور وشمس ، أن نقرر أن «الحدث ليس مجرد علامة فى سياق ولكنه دلالة على الحركة أكثر» وأنه «لا يجوز أن يكون الحدث سبيلا إلى تجزئة وتقطيع الحكاية بل يتعين أن يساعد على إدراك استراتيجية ما، إذ إنه لا يكتسب أهميته بالكامل إلا من خلال تسلسل مترابط» [٢٠].

إن تحليل الأحداث (ونذكر هذه الكلمة فى صيغة الجمع قصدا) التى تفتح الطريق إلى الجزء الأخير من الحكاية يسمح لنا بأن نحدد المسائل أكثر.

وأول ما نلحظه فى هذا الشأن أن الحكاية تقدم شخصين جديدين، ونجد أن العناصر المتعلقة بهما يرتبط بعضها بالمعنى، ويرتبط بعضها الآخر بالسرد الحكائى. وبعبارة أخرى، يرتبط بعضها بالهدف المقصود من الرواية ويرتبط بعضها الآخر بمصير الرواية. تنتاب زوجى قمر رغبة عنيفة نحو الأميرين مع أن كلا منهما تعتبر زوج أب لأحدهما، وعندما يحبط مرماهما تشكوان أمجد وأسعد لقمر وتتهمانهما بمحاولة الاعتداء عليهما، فيحكم قمر على ابنيه بالموت.

إن رد فعل قمر مع كل ما يحيط به مثير للدهشة حقا. فمن غير أن يستمع لولديه يأمر بقيدهما فى السلاسل ووضعهما فى صندوق وإعدامهما. وكان يمكن أن تتضح الحقيقة بسهولة بإجراء مواجهة وإبراز الخطابين اللذين حررتهما كل من بدور وحياة بخط

يدها، والنص نفسه يقر في تطوره بأن هذا كان من السهل حدوثه. فقبل التنفيذ على أمجد وأسعد يطلبان من الجلاد أن ينقل إلى قمر رسالتهما الأخيرة التي يأخذان عليه فيها أنه قام بإعدامهما وهو يجهل ما إذا كانا بريئين أو مدانين ودون أن يتمحّص الأمور (العودة ص ٥٧٧). هذا هو رد فعلهما الوحيد، وإنهما يقبلان القيد في السلاسل والإلقاء بهما في صندوق ويمضيان إلى الموت دون احتجاج مع أنهما كانا قد قتلا الخادم الذي نقل إليهما طلب زوجي أبيهما. وغاية ما اهتم به كل منهما أن يعدم أولا حتى لا يشهد موت أخيه. وتنتاب الضحيتين والجلاد مشاعر متشابهة حتى إن الضحيتين تنقذان الجلاد من هجوم الأسد ثم تستسلمان له كي ينفذ واجبه.

سلطة مطلقة من الأب ثم وقوع معجزة تنقذ الولدين مع توافر دم الأسد للإيهام بأن التنفيذ قد تم. إننا نجد هنا بلا شك تذكرة بتضحية أخرى وتكفير آخر وسلام آخر. ولكن هذا يؤكد لنا أن الهدف المرسوم هو الذي يحدد قدره الذاتي، فلا توجد في الحكاية لامعقولية كما لا توجد فيها أيضا شخصيات تقدم أمام المواقف ردود فعل نابعة عن إرادتها.

لقد قدرت الحكاية أن على الولدين أن يرحلا، وهي لا تستطيع أن تسمح لهما بتقديم دليل براءتهما على الفور. يتعين أن تظهر هذه البراءة بعد رحيلهما، وعلى التحديد، بفضل رسالتي المرأتين بعد العثور عليهما في ثنايا الملابس الملطخة بدماء الأسد. ويقتنع قمر فورا ولا يهتم بتمحيص دليل البراءة أكثر مما اهتم بتمحيص دليل الإدانة.

الخلاصة، أن المنطق قد تأخر قليلا عن الهدف المرسوم، وتم إبطال مفعوله للوقت اللازم كي تتحقق الضرورة التي تفرضها الحكاية، فهي ترسم حكماً ظالماً بالموت ثم تعمل على عدم تنفيذه. ويمكن القول بأن زمن الحكاية هو الوقت الذي يسمح لمنطق الأشياء بأن يلحق بحتمية المعنى، وعندئذ يمكن لكل شئ أن يندرج في النظام، ولكن بعد أن تتاح الفرصة للمعنى كي يتجلى.

إن المعنى المحرك والحدث المؤشر بالحركة يدلان على أن المبادرة قد غيرت محلها. فبدور ـ فاعلة الحب (ومعها صورتها حياة) ـ تواصل بالضرورة اقتفاء ذاتها وتحب ابن قمر نفسه، وهو مشروع جنوني لايمكن أن يجد لنفسه تبريراً إلا من خلال رغبة، بل في رغبة لها في الحقيقة طابع مطلق. إن بدور لا تحب رجلا آخر ولا تخضع لمجرد نزوة، ولكنها تبقى على نفسها في ظل إرادة محتومة وتحقق طبعا ذاتيا.

ومن هنا أمكن للفخ أن يلعب دوره في الحكاية، ومن هنا نفهم أيضا المعنى الذي دفع الراوي العربي إلى ضم الجزء الثالث من الحكاية إلى الجزئين السابقين. لو أن الأمر قد تعلق بزوج أب أيا كانت لعبر ذلك عن نزق فردي وعن مجون قد يكون له مغزى، ولكن دون أن يصبح الأمر نموذجيا بما فيه الكفاية. وقد حدث هذا بالفعل في حكاية قمر وحليمة؛ عندما عوقبت الزوج الخائنة العقاب الذي تستحقه. إلا أن بدور تمثل شيئا أكثر من هذا: إنها رغبة لا تقهر تهدد نظاما ثقافيا.

والفخ الذي رسمته الحكاية هو أنها سمحت للرغبة بأن تذهب إلى نهاية مداها، وأن تفصح عن نفسها في أقصى نتائجها، حتى يمكن أن يظهر عندئذ فسادها غير المحتمل. هذه هي استراتيجية النظام الأخلاقي الذي يستحوذ الآن على الحكاية كي يصل بها إلى نهايتها. علينا أن نحلل هذا السلوك قبل أن نطرح المشكلة التي تبدو لنا مرة أخرى أساسية وهي مشكلة غائية النص الحكائي.

لقد سبق أن درسنا تفصيلا في «حكاية نور وشمس» العملية التي تسمح للمشروع بأن يصل إلى النهاية المعلن عنها منذ بداية الحكاية. لقد حرص التصور المولد بحزم على إزاحة كل عناصر التشويش التي تهدد النهاية السعيدة لمغامرة فريدة [٢١].

لو أن «حكاية قمر وبدور» انتهت فى جزيرة الأبنوس بعد لقائهما النهائى، لكنا أمام نموذج فى الأداء مشابه. فمن الناحية الحكائية كان اللقاء الثانى للفتى والفتاة محكوما بسلسلة من المصادفات المختارة بدقة بحيث لا تترك مجالا لأية مفاجأة. قد يقترب المشروع من الخطر، ولكن اليد الواثقة التى تدفعه تؤدى إلى تحقيقه بإرادة، نحس أنها نابعة من طبيعته. إن التهديد بالخطر يصبح مقبولا لأنه يحقق قدراً أكبر من السعادة الجمالية، إلا أن الحكاية تنتزع حقها فى تحقيق السعادة المقدرة لها.

ولكن الذى يحدث أن الحكاية لا تتوقف فى جزيرة الأبنوس إلا عند ماردروس فقط، ويظهر أن الأمر لا يتعلق بمجرد تجميع للنصوص ولكن بتعقيد لها محكوم بتنازع فى المعنى. ومن المهم هنا أيضا أن يكون استنادنا على الوقائع. إن الإيقاع المتصاعد ينبىء عن اقتراب الحل النهائى للعقدة. لقد مرت الحكاية حتى هذه اللحظة فى التواءات لا عد لها، وهى تسير الآن فى خط مستقيم نحو الهدف وتقدم بغير تردد حلا للمشاكل التى كانت تستعصى منطقيا على أى حل:

- يعثر بهرام على أسعد فى المقبرة ويعود به إلى المنزل الذى كان قد سجن فيه وعانى فيه من كل أصناف التعذيب. أما بستان - الفتاة التى كانت قد سامته سوء المعاملة - فتدخل ومعها إبريق ماء وخبز وعصا . ويكفى أسعد أن يبكى كى يرق له قلب معذبته الجميلة وتتحول عدوة الأمس فورا إلى شريكة اليوم.

ويمكن أن نجد تفسيرا واضحا لغيبة الانتقال التدريجى غياباً تاماً إذا كان اهتمامنا منصباً على استراتيجية الحكاية وليس على طبيعة الشخصيات. لقد حددت هذه الاستراتيجية نهاية المغامرة، فلا يجب أن يعانى أسعد ثانية من التجول والارتحال. والفتاة التى كانت تشغل دوراً ثانوياً يقوم على العدوان تصبح فاعلاً ملقى على عاتقه دور جديد. إنها لا تغير طبيعتها ولكنها تغير وظيفتها. بمجرد أن تسمع منادياً عاماً يعلن عن البحث عن أسعد تقوم بتسليمه فى الحال.

- بعد اجتماع شمل الأخوين من جديد يقرران الرحيل سويا للحاق بقمر. ولنا أن نتساءل هنا: هل نجد فى هذا أثراً لنهايات سابقة ليس فيها حياة وبدور زوجى أب؟ وهل فى هذا إعمال لقاعدة عودة الفاعلين فى النهاية إلى نقطة انطلاقهم بعودة الابنين إلى والدهما؟

إلا أن الوصلة التى تمت إضافتها لا تسمح بهذه النهاية، إذ ليس من شأن هذه النهاية إيجاد تسوية لمواقف الفاعلين والقوى الموجودة. ما الذى يحدث إذن؟ تصل على التوالى أمام المدينة التى يوجد فيها الأميران أربعة جيوش :

- جيش مرجانة التى جاءت تبحث عن أسعد.
- جيش غيور الذى جاء للبحث عن ابنته بدور وزوجها قمر.
- قمر على رأس جيوش ملك الأبنوس بحثاً عن ولديه.
- شهرمان فى ملابس الحداد هو وجيشه بحثا عن ابنه قمر.

ولا يقدم النص تفسيراً لهذه التعبئة العامة. ولكن لا يجب أن ندهش من ذلك، فالحكاية قد استدعت الجيوش الأربعة لأنها قررت وضع نهاية للمغامرة. وتشير ترجمة جالان وحدها إلى دهشة ملك المجوس من أن ملكاً فى قوة غيور قد قام بهذه الرحلة الطويلة الشاقة مدفوعاً بالرغبة فى رؤية ابنته. ولا يعبر أى نص عربى فى حوزتنا عن هذه الدهشة مما يجعلنا نعتقد أنها إضافة من جالان الذى يبحث عن الدوافع النفسية المحركة للشخصيات فى المكان الذى يجب فيه اكتشاف آلية العملية الكفيلة بتحقيق المعنى. وللوصول إلى معنى النص يتعين أولا تحليل النتيجة التى انتهى إليها [٢٢] .

فما هذه النتيجة؟

يتزوج أسعد مرجانة كما يتزوج أمجد بستان بنت بهرام. ووفقاً لترجمة جالان يعود الأول إلى مملكة زوجه

فى حين يصبح أمجد ملكاً على بلاد المجوس عبدة النار ويهديهم إلى الإسلام. أما الطبعات العربية فتذهب فى هذا الشأن مذهباً مختلفاً. فإن الملوك يتوجهون كلهم إلى جزيرة الأبنوس حيث يقضون شهرا وبعد انتهائه :

- يعود غيور إلى الصين ومعه ابنته بدور وحفيده أمجد الذى يوليه عرشه. ويمكننا أن نفترض أنهم اصطحبوا معهم بستان .

- يولى قمر ابنه أسعد عرش أرمنوس فى جزيرة الأبنوس. ويبدو بعض الغموض فى مصير الزوجة مرجانة. فالطبعات العربية تعيدها بمفردها إلى مملكتها بعد زواجها من أسعد، وهو أمر عجيب، ولكنه لا يغير شيئا فى الترتيبات الأساسية للحكاية، وهى مشتركة بين جميع الطبعات.

أول هذه الترتيبات: عودة قمر إلى جزر الخالدات برفقة والده شهرمان. إنه يعود إلى نقطة البداية ويجد نفسه كما كان قبل تدخل الجان وحيدا، وقد ازداد اقتناعاً بالطبيعة الفاسدة للمرأة وبشؤم الرغبة التى تدفع بالرجل نحوها.

لقد أتاح الجمع بين الحكايتين - قمر وبدور من ناحية وأمجد وأسعد من ناحية أخرى - إقامة الدليل على صحة هذه المقولة مع إبطال النهاية السعيدة للجزء الأول التى قامت على انتصار الرغبة، وتقديم الدليل على أن الرغبة فى الحقيقة لا تؤدى إلا إلى المتاعب. يهجر قمر بعودته إلى أبيه زوجيه الخائنتين ولديه منهما فى الوقت نفسه، وفى هذه القطيعة النهائية ما يؤكد انتصار القانون إلى حد محو الآثار التى ترتبت على الاختلال .

أما التدبير الآخر فيخص بدور وحياة. إننا نلاحظ أنهما لا يقومان بأى دور منذ اللحظة التى يتم فيها اكتشاف خيانتهما. فقد أقسم قمر على عدم رؤيتهما من جديد، وبهذا فقدنا الحياة فى الحكاية ونالتا الجزاء الإسلامى المنصوص عليه فى الآية ١٥ من سورة النساء : «واللاتى يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدوا عليهن أربعة منكم فإن شهدوا فأمسكوهن فى البيوت حتى يتوفاهن الله أو يجعل الله لهن سبيلا». صدق الله العظيم.

لقد أصبح وجودهما غير مقبول سواء من الناحية الأخلاقية أو الاجتماعية، بل لا يمكن إيجاد تفسير له. ولكن مصيرهما قد أثار مع هذا انتباهنا، إذ إن الحكاية لاتفرض عليهما أى جزاء كما فعلت على سبيل المثال حكاية أخرى بالنسبة لحليمة التى خانت زوجها العجوز مستجيبة لنداء رغبتها نحو قمر، وذلك فى حكاية من الحكايات التى تأخذ بالطريقة الثالوثية التى سبق لنا الإشارة إليها. بل إن الأمر لا يقتصر على مجرد عدم توقيع الجزاء مما يجعل مصير المرأتين جديراً بالتحليل.

يعلم الملك غيور من زوج ابنته قمر بكل ما جرى، فيكون موقفه هو موقف الأب الذى حرم من ابنته طويلا (ص ٦١٧، نهاية الليلة ٢٨٣) ولا يبدو عليه أن سلوك ابنته يثيره على أى وجه. إنه يعود بها معه، وهذا يعتبر من الناحية الشرعية قبولاً لرفض الزوج استرجاع زوجه. ولكن المدهش حقا أنه يصحب معه إلى الصين أمجد أيضا، ويبدو أن الأخير لا يتذكر على أى وجه الدور الذى لعبته أمه فى الأحداث.

إننا نتذكر بلا شك أن بدور لم تقبل فى يوم من الأيام أن تفرض عليها أية سلطة أو أن يحول حائل دون تحقيق إرادتها. وهى عندما تحب ابن زوجها، فإنها تعود إلى نفسها دون أن يتغير فيها شئ . لقد أحبت صورتها فى قمر ثم فى أسعد ابن قمر، وفى النهاية، تعود مع ابنها شخصياً إلى حيث كانت عند البداية. ويجد غيور فى أمجد ابنته بدور فى صورة رجل فيوليه فوراً عرش البلاد. لقد وجد حلا كاملا لمشاكله عندما جمع معه الأم والابن.

أما «حياة» فلم تكن لها فى أى وقت حياة خلاف تلك التى منحتها لها بدور. فبدور هى التى اكتشفتها ثم تزوجتها ثم زوجتها بمعرفتها لقمر، وكانت وظيفة «حياة» هى مجرد منح الحياة لأسعد حتى تتيح بهذا الفرصة لرغبة جديدة لم تجسر ربما على الجمع بين بدور وابنها شخصيا. تقوم «حياة» بضبط سلوكها على سلوك بدور فى كل شئ ولا تأخذ أية مبادرة وتبقى هى الشخصية الوحيدة التى لا يشار إليها بأى ذكر عند تقديم الحل النهائى. ويمكن أن نفترض أنها تعود إلى والدها فى جزر الأبنوس التى سيعتلى ابنها عرشها.

لا يتبع أمجد ولا أسعد أباه. لقد كانا محلا لرغبة مدانة، ومع أنهما لم يستجيبا لها، فإن الحكاية تعتبرهما ورثة المرغبة لا للقانون. إن المغزى غامض للغاية فلا ينتهى أى شئ فى الصورة التى تقتضيها المشاعر الطيبة، بل يمكن القول بأن لا شئ ينتهى، كأن الأطراف الموجودة تنسحب إلى مواقعها الأصلية بعد صراع تظل نتيجته غير مؤكدة.

ونذكّر هنا بما سبق أن كتبناه حول غائية الحكاية وحرية النص:

«وفى رأينا أن الغائية مرتبطة بكيفية السير والتقدم أكثر من ارتباطها بالنهاية. فهذا التعبير الأخير يشير إلى الحل النهائى لموقف محدد ويميل إلى تحليل النتيجة. إلا أن الغائية لا تقتصر على مجرد الوصول إلى هذه النتيجة أو تلك ... فهى قائمة فى مواضع أخرى ونجدها منصوصاً عليها فى كامل النص وفى الطرق التى اتبعها وفى آلياته وعملياته بل وفى منعطفات الحكاية. فالنص له مضمون عميق ولا يكتفى بإدارة ما يطرأ فيه ولكنه يحتوى على معنى ويضمن التعبير عنه ويختار لذلك خط سير محدد»(٢٣).

يظهر لنا فى هذه الحكاية أيضا أن خاتمتها لا تستنفد استراتيجية المعانى، والخاتمة على الأكثر لا تدل إلا على انتصار خطاب يحرص على إبداء تفوقه قبل مغادرته الحياة، ولكن هذا الانتصار النهائى لا يعنى أنه استحوذ على النص من حيث هو مجال لانبثاق المعنى. وتقدم لنا الحكاية محل البحث مثالاً ملفتاً للنظر لنص مفتوح يسمح لمختلف مراتب الخطاب بالتعبير عن نفسها وبأن تتجابه عند اللزوم. والأمر لا يقتصر على مجرد إدارة الحكاية نحو خاتمة سعيدة أو مقبولة أخلاقياً وفقا لقوانين نمط فى الحياة. وبعبارة أخرى، فإن الحكاية لا تضع نفسها تحت التصرف الكامل لإيديولوجية سائدة ولا تبعد نفسها عن المواقف المدانة ثقافيا. ونشير هنا إلى المكانة التى تحظى بها (ألف ليلة وليلة) فى الثقافة العربية الإسلامية . ودون معالجة هذه المشكلة نكتفى بالتساؤل استنادا إلى ملاحظتنا عن كيف تنفتح على نفيها وكيف يمكن لثقافة أن تنظر إلى هذا النفى؟ وفيما يتعلق بالنص الذى نتناوله نرى خطابين يتنازعانه. فعندما تختار الحكاية بدور وحياة بالذات دون أية زوجى أب غير معروفتين، فإنها تكون قد اختارت مرماها. إنها تعيد فتح الحكاية التى كانت قد انتهت من حيث الظاهر، وذلك لاستغلالها من جديد وإعادة ترتيب فهمنا لها. نجد هنا إجابة أولى عن السؤال الذى وجهناه: «هل يمكن للتهديد أن يوظف حكاية بقوة تكفى كى يبطل آلياتها ويحل محلها نموذجا مختلفا؟» (٢٤). ذلك لأننا نعتقد أننا فى مواجهة حالة انحراف بالحكاية، بالقدر الذى يثبت فيه أن النص العربى النهائى هو ناتج تجميع حكايتين هنديتين إحداهما مستقلة عن الأخرى.

وإننا نكرر القول: إذا كان هذا الانحراف قد ضمن خاتمة مقبولة من القضية التى تطلبتها، فإن هذا لا يغير من أن الحكاية تنفتح أيضا لخطاب مقبول من قضية أخرى. فإذا كان القانون فى النص العربى هو الذى انتصر فى نهاية الأمر على الرغبة، فلقد أتيحت للأخيرة

الفرصة مع هذا للتعبير عن نفسها. وسنشير فيما بعد إلى أن الإدانة الثقافية لكل أنواع الرغبات المنحرفة الموجهة إلى المحارم أو الجنس الواحد أو الحيوان أو غيرها لا تلغى ما أبرزه النص من هذه الرغبات. لقد انتهت حكاية قمر وبدور بإعادة النظام، ولكن الإخلال بهذا النظام هو الذى كون النص. وعندما نجح الخطاب الأخلاقى فى توظيف الفاعلين لصالحه، فإنه لم يمح شيئا من الآثار التى تركتها الرغبة. إن ذاكرة النص لم تتخلص من بدور.

ونبدى ملاحظة أخيرة، إن الانحراف بالحكاية فى هذه الحالة قد تم عن طريق إطالة الحكاية دون المساس بآليات توليد النص. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد إضافة مغامرة ما أو إعادة توصيل التسلسل بعد تقطيعه، ولكن الأمر يتعلق بتطعيم حقيقى لمعنى بكيفية تسمح لهذا المعنى بأن يندمج فى نسيج كائن حى. وهذه الملاحظة تبدو لنا ذات أهمية كبيرة فى دراسة نسب الحكايات وانتقالها التاريخى من مجال ثقافى إلى آخر.

يبدو أن هذا الاختبار الأول لنظريتنا حول التصور المولد le schéma générateur يؤكد صحة النتائج الست التى كنا قد انتهينا إليها. ولا يمكننا أن نمضى قدماً قبل أن نجرى بحثين تكميليين :

- تحديد وظيفة الحكاية فى الثقافة العربية الإسلامية[٢٥].
- إحصاء النصوص الموجودة فى (ألف ليلة وليلة) التى تبدو لنا أنها نتاج تصور مولّد[٢٦] .

وعلى ضوء النتائج التى نحصل عليها سيكون فى مقدورنا تقديم نظرية كاملة عن توليد الحكاية .

الهوامش

١ ـ الطبعات :

العودة :
- دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- العنوان : **حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان** .
- ٣/ ٥٠٧/١، الليالى من ١٩٨ إلى ٢٨٤ .

بولاق :
- القاهرة الطبعة الثالثة، ١٣١١ .
- العنوان : مماثل لعنوان العودة .
- ٣٢٧/١، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٩ .

الكاثوليكية :
- المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٧ .
. الطبعة الرابعة من طبعة الأب أنطوان صالحانى، ١٨٨٩ .
- العنوان : **حكاية الملك شهرمان وابنه قمر الزمان.**
- ٢٣١/٢ و ٣، الليالى من ١٧٢ إلى ٢٤٧ .

الترجمات الفرنسية :

Galland -Garnier-Flammarion، ١٩٦٥ .

- العنوان **Histoire des amours de Camaralzaman, prince des enfants de Khaledan et de Badoure, princesse de la Chine**
- ١٤٥/٢، الليالى من ٢١١ إلى ٢٣٦، وهى لا تتضمن حكاية نعمات ونعوم التى توجد فى الطبعات العربية الثلاث.

Mardrus -Robert Laffont ١٩٨٠ .

- العنوان : **Histoire de Kamaralzaman avec la princesse Boudour**
- ٥٤٧/١ ، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٣٤. وهى لا تتضمن حكاية أمجد وأسعد وإن احتفظت بحكاية نعمات ونعوم على أنها حكاية مستقلة .

الترجمات الإنجليزية :

Burton -Kamashastra Society for private subscribers only

العنوان : **Tale of Kamar al- Zaman**

- الجزء الثالث والرابع، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٨، وهى تنقل بالدقة طبعة بولاق بما فى ذلك حكاية أمجد وأسعد، وكذلك حكاية نعمات ونعوم.

٢ ـ Penzer (N.M.) et Tawney (C.H.) **The Ocean of Story**, Londres, 1923, t. VI, no. 124.

٣ ـ يراجع ما سبق فى صفحة ٦٩ حول استخدام هذه الصيغة فى حكاية نور وشمس، وحول التمييز الممكن بين صياغة قصيرة وصياغة طويلة.

٤ ـ أو انبثاق الانفعال. إننا بطبيعة الحال لا ننكر وجود الحب فى الحكاية. بل إننا نؤكد العكس؛ إن الحكاية ترفع من قدر الحب إلى مستوى الشكل المطلق المجرد الذى يعبر عن نفسه خارج حدود الأفراد وأوضاعهم الخاصة. إن الحكاية تجند الأفراد باعتبارهم مجرد فاعلين فى خدمة مشروع أشمل من حدودهم. وإننا لا نندفع إلى إجراء مقارنة بين هذا الأسلوب فى التقديم وأسلوب التراجيديا كما عرضه أرسطو فى كتابه عن الشعر. فالتقريب بين الأسلوبين يجب أن يتم بحرص، وسنحاول ذلك منهجيا عند استخلاص نظريتنا عن شاعرية الحكاية .

٥ ـ يراجع ما سبق فى صفحة ٥٤ عن أحوال الفاعلين.

٦ ـ إن الأمر يتعلق بالأمير تاج الملوك، العودة الجزء الأول ص ٣٣٧، وبولاق الجزء الأول ص ٢٢٠، والكاثوليكية الجزء الثانى ص ١٠٣، ومادروس الجزء الأول ص ٤٤٢ ـ ٤٦٥. يراجع Elisséeff رقم٩ ص ١٩٢.

٧ ـ هى حكاية **بدر باسم بن شهرمان**، Elisséeff رقم ١٤٤ص ٢٠٠، بولاق الجزء الثالث ص ٢٢٧، الكاثوليكية الجزء الخامس ص ٢١، جالان الجزء الثانى ص ٣١١ ـ ٣٧٥، ماردروس الجزء الثانى ٦٢ ـ ٩٢.

٨ ـ هى حكاية **قمر وامرأة الصائغ**، Elisséeff رقم ١٥٨ ص ٢٠٢، بولاق الجزء الرابع ص ٢٢٦، الكاثوليكية الجزء السابع ص ١٥٠، ماردروس الجزء الثانى ص ٤١١ ـ ٤٣٢.

٩ ـ ماردروس الجزء الثاني ص ٧٧٨.

١٠ ـ ماردروس الجزء الثانى ص ١٠٠٥ ـ ١٠١٣، ولا تذكر أية طبعة عربية هذه الحكاية. يراجع ما سبق ص ٣٠ ـ ٣١.

١١ ـ يراجع ما سبق فى ص ٥١ وما بعدها: بدر والجان وابنة عمه .

١٢ ـ وهذا هو شأن كل الفاعلين الذين لا يتعدى دورهم تنفيذ أمر محدد. يراجع ما سبق ص ٥٠ حول سد الطريق أمام سياق خطر.

١٣ ـ يراجع ما سبق ص ٦٠ وما بعدها حول أحوال الحدث والنتائج المشار إليها التى تثبت صحتها كلها هنا .

١٤ ـ ما سبق ص ٨٤ حول منعطفات السرد بوصفة بناءً يسمح باستيعاب الخطاب الثقافى .

١٥ ـ حول وظيفة التدوين الوصفى الذى أشرنا إليه فى دراستنا السابقة يراجع ما سبق ص ٤٩ .

١٦ ـ إننا لا نبحث هنا إلا وظيفة الخارق فى الليالى . أما موضوع طبيعة الخارق فإننا نحيل بالنسبة لها إلى أعمال ندوة حول العجيب والخارق فى إسلام القرون الوسطى، طبعة J.A. باريس، ١٩٧٨ وهى تقدم أفكارا ثرية فى تحليلها .

١٧ ـ لن نتناول بالدراسة ترتيب السرد حتى اللقاء الثانى وسنكتفى بالإشارة إلى بعض النقاط خلال العرض. إن التسلسل السياقى يؤكد النتائج التى سبق أن انتهينا إليها فى دراستنا السابقة والتى ستتولى تحديدها فيما بعد صفحة ١٣٤ .

١٨ ـ يبدو لنا أن تقدير احتياجات الحدث تبعا لضرورات المعنى من النقاط المهمة الجديرة بالبحث، وسنعاود تناولها فى دراساتنا التالية .

١٩ ـ يراجع ما سبق فى ص ٣٨ و ١٠٤ هامش ١

٢٠ ـ يراجع ما سبق فى ص ٦٦ ـ ٦٧ .

٢١ ـ يراجع ما سبق فى ص٧٣ إلى ٨٣ .

٢٢ـ ذلك أن هذا الوجود على مثل هذا النطاق الواسع يبدو غير متوقع من حيث منطق الأحداث: كيف يعقل أن تترك ملكة مملكتها وتقود جيشها للبحث عن فتى لا تكاد تعرفه، وأن يغادر غيور بلده الصين وشاه زمان جزر الخالدات، وذلك للبحث عن فتى وفتاة تركا ديارهما منذ سبعة عشر عاما على الأقل؟ وكيف يمكن أن يتقابل الجميع أمام مدينة المجوس تماما، برغم عدم وجود أية دلالة سابقة تشير إلى هذا المكان ليتوجه الكل إليه؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة لا أهمية لها، فالحدث لم يتحقق هنا إلا للتعبير عن إرادة المعنى. إن مدينة المجوس فى هذه الحالة ليست أكثر من مكان هندسى لتتجمع فيه الضرورات. والحكاية فى الأدب العربى للقرون الوسطى هى النص الوحيد الذى يبتدع خيالا ذاتيا له، وسنعالج هذا الموضوع تفصيلا فى دراساتنا التالية .

٢٣ ـ يراجع ما سبق فى ص٩٠ .

٢٤ ـ يراجع ما سبق فى ص ٩١ .

٢٥ ـ بالنسبة لعلاقاتها مع ما نسميه بأدب الكتبة، وسنحاول تحديد مركز الحكاية فى الاستراتيجية العامة التى وضعت التشكيل العام للثقافة .

٢٦ ـ لا نهدف من وراء هذا إلى مجرد حصر المجموعة، ولكننا نحاول بهذا تجميع أكبر قدر من المعلومات التى يمكن أن تساند تحليلنا. ونشير إلى ملحوظة أخيرة: إن اسم بدور لا يرد فى عنوان هذه الحكاية، وجميع الطبعات العربية تشير إلى أن الأمر يتعلق بحكاية قمر و والده. جالان وماردروس هما فقط اللذان أدخلا اسم الفتاة فى العنوان. وبهذا يتحدد الرهان فى الحكاية منذ الكلمات الأولى فى النص .

حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان:

حكاية أسطورية حديثة في ألف ليلة وليلة

منى مؤنس*

كلما وجدت إشارة إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) في أي مصدر أجنبي - إنجليزي أو فرنسي على سبيل المثال - لاحظت أن معظم النقاد يرونها في ضوء الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية (Traditional Fairy tales) التي قد تكون أشهرها حكايات الأخوين جريم (Grimm) الألمانيين، وذلك برغم ما نعرفه عن تنوع حكايات (ألف ليلة)، ويرجع ذلك غالباً إلى أمرين: أولهما أن المترجمين الأولين لحكايات (ألف ليلة) أشاروا في مقدمة ترجماتهم إلى أنها كذلك، فسماها جالان الفرنسي «Contes» (أي حكايات) وكان يفهم من ذلك أنها (contes /contes de fées). وسماها لين الإنجليزي «tales» وكان يفهم من ذلك أنها «حكايات أسطورية» (tales / fairy tales). وقد رسخ تصنيف حكايات (ألف ليلة) على هذه الصورة بالذات لأنها ترجمت في الوقت نفسه تقريباً الذي جمعت فيه الحكايات الأسطورية الغربية، وظهرت مطبوعة في كتاب واحد للمرة الأولى[1]. ونحن نعلم أن اهتمام الشعوب الغربية المختلفة بتراثها الشعبي يرجع إلى إدراكها أهمية التراث لتوضيح الأصول التاريخية والقومية لأوطانها المختلفة.

أما السبب الثاني؛ فقد يرجع إلى أن المترجمين الأصليين لم يتنبهوا إلى أن حكايات (ألف ليلة) أنتجت في الشرق، وأنها نبتت وازدهرت في مناخ تاريخي وثقافي وفكري وديني مختلف عن المناخ الذي ظهرت فيه الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية.

وعند قراءتي الحكايات الأسطورية في (ألف ليلة)- وهي كل الحكايات التي يظهر فيها العنصر الخارق - أدركت أنها تختلف عن الحكايات الأسطورية التقليدية الغربية؛ إذ هي أكثر شبها لما اتفق بعض النقاد الغربيين على تسميته باسم «حكايات أسطورية حديثة» (Modern fairy tals) ، وذلك فيما يخص بناءها الفني

* أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

ورسم الشخصيات فيها والفكرة الأساسية التى تبلورها واستعمال العنصر الخارق فى صياغتها (supernatural element) . وتظهر هذه العناصر فى هذه الحكايات الأسطورية وفى (ألف ليلة).

ونحن نعلم أن تكوين الحكاية الأسطورية الحديثة الغربية ـ وهى أصل طبيعى لفن الرواية ـ تأثر بالحركات الفكرية التى مر بها الغرب خلال كل من عصر العقل ثم عصر التنوير ثم عصر الإيديولوجيات، ولذلك أصبح فن الرواية فى الغرب اليوم فناً محكماً؛ ويظهر هذا الإحكام على مستوى العناصر جميعاً التى يتكون منها. وكاتب الرواية فى الغرب اليوم يعتبر فناناً ذا موهبة وحرفياً يجيد بناء عمله الفنى وتكوينه.

أما حكايات (ألف ليلة)، فيحكيها راو، ولكنه راوٍ فنان ذو موهبة، وحرفى تحكم فى تكوين عمله، ويرجع ذلك إلى تأثره بالمناخ الثقافى والفكرى الذى كان سائداً حين ألفت (ألف ليلة)، وهو مناخ دينى إسلامى[٢].

ومن النقاد الغربيين الذين تناولوا موضوع الحكاية الأسطورية الحديثة الناقد الإنجليزى شارلس مانلاف (Charles Manlove) فى كتابه (الدافع وراء الحكاية الأسطورية الحديثة)[٣] (The Impulse of Fantasy, 1983) حيث يشرح فى بداية الفصل الأول فيه أن هناك فارقا بين الحكاية الأسطورية التقليدية التى أنتجت قبل القرن التاسع عشر والحكاية الأسطورية الحديثة التى أنتجت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فالأولى لاتهتم إلا بأحداث الحكاية؛ أى بسلسلة الأحداث المتتالية المختلفة التى تشكل بناء الحكاية وتقودها إلى نهايتها، وهى بذلك لاتقدم عالماً كاملاً مليئاً بالإيحاءات التى لانهاية لها. ثم إنها تضيق مجال «وجهة النظر» إلى «وجهة نظر الراوى» فحسب، والراوى نفسه يقف موقف المتفرج الذى يصف الأحداث، ولكنه نادراً ما يعلق عليها. ثم إن العنصر الخارق فيها يظهر الحدث الخارق (Supernatural Event) الذى يدهش القارئ ولكنه يتركه مندهشاً دون أن يفهم أبعاده، لأن الحدث الخارق فى مثل هذه الحكايات كثيراً ما يعجز عن الإيحاء بأبعاد غير قائمة فى النص، لأنه يؤدى غرضاً محدوداً فى المكان الذى يوضع فيه (ص٧)، ويحدث ذلك فى حكايات معروفة لدينا جميعاً مثل حكايات «سندريللا» (Cin-derella) وحكاية «ذات القبعة الحمراء» (Little Red Riding Hood) المعروفتين، على سبيل المثال.

أما الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية، وقد طرق هذا الشكل كتاب معروفون مثل الألمانى هوفمان (Hoffmann)، والأمريكى إدجار آلان بو (Edgar Allan Poe) والإنجليزى تولكين(Tolkien)، فيعرفها مانلاف فى مقدمة كتابه المذكور كما يلى[٤]:

«[إن الحكاية الأسطورية الحديثة] سرد نثرى يولد الدهشة وبه قدر كبير من العناصر الخارقة التى لايمكن حذفها؛ التى تنتج عنها عوالم ومخلوقات وأشياء مستحيلة فى الواقع. ونجد أن كلا من الآدميين داخل الحكاية أو القراء أنفسهم يصدقونها كلياً أو جزئياً».

أما عن الاهتمام الرئيسى فيها فيقول مانلاف:

«إن اهتمام الحكاية الأسطورية الحديثة ليس بنقل حرفى ودقيق يهدف إلى محاكاة الواقع المعروف، ولكن اهتمامها ينصب على خلق شئ ذى طابع خاص، وينتج ذلك عن جعل الأشياء العادية تبدو غريبة وبراقة، كأن بها حياة مستقلة داخل إطار خرافى».

وعندما نوجه اهتمامنا إلى الحكايات الأسطورية فى (ألف ليلة وليلة)، نجد أن العناصر التى لاحظ وجودها مانلاف فى هذا النوع من الكتابات قائمة فيها، كما سنوضح فيما بعد. وبما أن معظم الحكايات الأسطورية

فى (ألف ليلة) تتشابه من حيث تكوينها وأسلوبها والحيل التقنية التى بها، فسوف نركز اهتمامنا هنا على حكاية واحدة فقط، هى حكاية «الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، حتى نبلور هذا التشابه(٥). وسيكون تركيزنا فى هذه الحكاية أساساً على العالم الذى تقدمه لنا، ثم على «وجهة النظر» التى يتم تقديم الأحداث انطلاقاً منها، ثم على العنصر الخارق الذى تنطوى عليه.

أما عن حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»؛ فهى تجمع ما بين عالم الإنس وعالم الجان، وتحكى - باختصار شديد - حكاية الملك شهرمان الذى أنجب بعد انتظار طويل ولداً أسماه قمر الزمان، وكبر هذا الطفل وأصبح رجلاً، ولكنه رفض أن يلبى طلب والده بالزواج، محتجاً بأن جميع النساء غير شريفات. وغضب منه والده وأراد أن يعاقبه فحبسه فى غرفة منعزلة.

وفى المساء، لاحظت جنية كانت تسكن هذا المكان وجود ساكن فى هذه الغرفة التى ظلت مهجورة زمناً طويلاً، واكتشفت قمر الزمان نائماً فيها، وبهرت بجماله. وعندما خرجت الجنية من الغرفة، قابلت صديقاً لها من عالم الجان، وكان عائداً من بلاد الصين. وبعد أن تحدثت إليه عن جمال قمر الزمان، لفت الجنى نظرها إلى أنه رأى فى البلاد التى كان فيها شابة اسمها الملكة بدور قد يفوق جمالها جمال قمر الزمان، فاتفقا على أن يضعا الشابين الملكيين جنباً إلى جنب للمقارنة بين جمال كل منهما. ويتم ذلك فى الحال، وهذا شئ عادى بالنسبة إلى عالم الجان.

وخلال وجود الأميرين نائمين متجاورين، يستيقظ قمر الزمان ويفاجأ بالملكة بدور نائمة بجواره، فيعجب بها ويقرر أنه سيعدل عن رفضه الزواج وأنه سيوافق على الزواج منها. وحتى يثبت أنه جاد فى كلامه يبادل الخاتم الذى على إصبعه بخاتم على إصبع الملكة بدور ثم يرجع إلى نومه. وتستيقظ الملكة أيضاً وتجد قمر الزمان بجوارها، وتقع فى غرامه وتقرر أنها ستتزوجه، ثم تنام ثانية. وبعد ذلك يرجع الجنى الملكة بدور إلى بلدها وقصرها، ويتم ذلك فى الحال، قبل طلوع الفجر. ولا يتصور كل من الجنيين عواقب ما قام به أثناء الليل. فعندما يستيقظ كل من الأميرين، فى بلده وقصره وغرفته (ونلاحظ أن المسافة بينهما تتطلب «مسيرة شهر كامل فى البر، وأما فى البحر فستة أشهر» (ج٢ / الليلة ٢٢٤ / ص٩٣)، لا يجد بجواره الإنسان الذى قرر الزواج منه. وتبديل خاتميهما يثبت أن الحدث حدث حقيقى وليس وهماً، فيصابان كلاهما «بأمراض نفسية»، وتتطور أحداث الحكاية بطريقة مطولة، ولكنها تجذب انتباه القارئ طيلة الحكاية (سنشير إلى الأحداث فيما بعد)، إلى أن يجتمع الأميران ويتم بينهما الزواج المنشود.

وفيما يتصل بالعالم الذى تدخلنا فيه حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فإننا نجدها تنطوى على إحدى الخصائص الأساسية التى تتميز بها الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى خاصية الإطالة فى وصف الأشياء. ومن الممكن أن تكون هذه الأشياء أماكن أو شخصيات أو حالات نفسية أو مجرد أحداث بسيطة. ويرى مانلاف هذا الإسهاب فى الوصف نوعاً من «المتعة» أو «التمتع بعملية الوصف» أو «التمتع بعملية الإنشاء» («delight in being» or «creating») (ص٧)، ويشرح الناقد هذا بمزيد من الدقة فى مقدمة كتابه قائلاً:

«وغالبا مايكون الشئ الذى يثير المتعة أو التمتع فى الحكاية الأسطورية الحديثة ليس مجرد العالم الجديد علينا الذى تقدمه، وما يتضمنه، ولكن عملية خلق هذا العالم. فاهتمام المؤلف لايكون منصباً على التكوين النهائى لهذا العالم، ولكنه يهتم أيضاً بعملية بنائه أثناء تكوينه، وهو الذى يصبح شيئا حيا عند اكتماله».

وهناك أمثلة كثيرة فى حكاية «الملك قمر الزمان» تثبت وجود هذه الخاصية، مثل وصف العفريت دهنش للملكة بدور؛ حيث يقول:

«رأيت لذلك الملك بنتا لم يخلق الله فى زمانها أحسن منها ولا أعرف كيف أصفها لك ويعجز لسانى عن وصفها كما ينبغى ولكن أذكر لك شيئاً من صفاتها على سبيل التقريب أما شعرها فكليالى الهجر وأما وجهها فكأيام الوصال ولها أنف كحد السيف المصقول ولها وجنتان كرحيق الأرجوان ولها خد كشقائق النعمان وشفتاها كالمرجان والعقيق وريقها اشهى من الرحيق يطفئ مذاقه عذاب الحريق...» (ج٢/ الليلة ٢٠٩ ص٧٦).

ويستكمل الوصف إلى آخر الفقرة، وهى فقرة طويلة تبلغ نصف صفحة كاملة. ونلاحظ عند قراءتها أن هناك تأنياً فى الوصف نفسه، لأن الواصف يتلذذ به، كأنه يحب ما يصفه ويعجب به فيضفى هذا الحب أو الإعجاب حياة على ما يصفه، وبالذات عندما تكتمل الصورة. ونجد الخاصية نفسها فى وصف شئ بسيط مثل لدغة برغوث، حيث نقرأ:

«فعند ذلك انقلبت ميمونة وجعلت نفسها برغوثاً ودخلت ثياب بدور محبوبة دهنش ومشت على ساقها وطلعت على فخذها ومشت تحت سرتها مقدار أربعة قراريط ولدغتها ففتحت عينيها..» (ج٢ / الليلة ٢١٤ / ص٨٣).

وهناك أيضاً الوصف المطول الدقيق للحالة النفسية التى تصيب الملكة بدور، عندما تعلم أن الملك قمر الزمان لايعرفه أحد من حولها. ويضفى هذا بعداً نفسانياً للشخصية، ويوحى بأنها تعيش فى عالم حى وتتفاعل به فنقرأ:

«فعند ذلك نظرت السيدة بدور إلى يدها فوجدت خاتم قمر الزمان فى إصبعها ولم تجد خاتمها فقالت للقهرمانة ويلك يا خائنة تكذبين على فقالت القهرمانة والله ما كذبت عليك فاغتاظت منها السيدة بدور وسحبت سيفاً كان عندها وضربت القهرمانة فقتلتها فعند ذلك صاح الخدام والجوارى والسرارى عليها وراحوا إلى أبيها وأعلموه بحالها فأتى الملك إلى ابنته السيدة بدور من وقته وساعته وقال لها يا بنتى ما خبرك فقالت يا أبى أين الشاب الذى كان نائماً بجانبى فى هذه الليلة وطار عقلها من رأسها وصارت تلتفت بعينها يميناً وشمالاً ثم شقت ثوبها إلى ذيلها، فلما رأى أبوها تلك الفعال أمر الجوارى والخدام أن يمسكوها فقبضوا عليها وقيدوها وجعلوا فى رقبتها سلسلة من حديد وربطوها فى الشباك الذى فى القصر» (ج٢/ الليلة ٢٢٣ /ص٩٠ ـ ٩١)

وهناك كذلك إيحاءات بأن المسافات التى تغطيها أسفار الشخصيات المختلفة ورحلاتها جد واسعة، وأنها تشمل بلداناً عدة فى عالم كبير وحى ومثير، فنقرأ ـ مثلاً ـ عن رحلة مرزوان التى يقوم بها ليبحث عن قمر الزمان ما يلى:

«لما أصبح الصباح تجهز للسفر فسافر ولم يزل مسافراً من مدينة إلى مدينة ومن جزيرة إلى جزيرة مدة شهر كامل...»(ج٢ / الليلة ٢٢٤ /ص٩٢).

ونقرأ عن مطاردة قمر الزمان لطائر خطف منه فصاً أحمر ما يلى:

«فخاف قمر الزمان على الفص وجرى خلف الطائر وصار الطائر يجرى على قدر جرى قمر الزمان وصار قمر الزمان خلفه من واد إلى واد ومن تل إلى تل إلى أن دخل الليل وتغلس الظلام...» (ج٢ / الليلة٢٣٧ /ص١٠٣).

إن الإطالة فى عملية الوصف توحى، إذن، بأن هناك عالماً واسعاً ثرياً وحياً تقع فيه أحداث الحكاية وتعيش فيه شخصياتها، وتجعل مفرداته القارئ يتعايش معها ويتفاعل بها [٦].

أما «وجهة النظر» فى حكاية «قمر الزمان»، فلها علاقة وثيقة بالعالم الذى تقدمه. ونحن نعلم أن راوية الحكاية هى شهرزاد، وأن وجهة النظر التى تقدم منها الحكاية هى وجهة نظرها هى، إلا أنها تنقل أحيانا وجهة النظر إلى إحدى شخصيات الحكاية كى نتعرف مباشرة نوعية شعورها وسير أفكارها والدوافع التى تحركها[٧]. ويضفى هذا بعداً نفسياً على الشخصيات المختلفة. ثم إنه يوسع من نطاق الرؤية ويجعلنا نشعر ـ باعتبارنا قراء ـ بأن عالم الحكاية واسع وحى؛ إذ تتحرك وتتصرف الشخصيات حسب أفكار ومشاعر دقيقة يثيرها فيها ما تمر به من أحداث وما تواجهه من مصاعب ومشاكل. ونقرأ على سبيل المثال ما يلى:

«إن الملكة بدور قالت فى نفسها: وافضيحتاه إن هذا الشاب غريب لاأعرفه ما باله راقداً بجانبى فى فراش واحد ثم نظرت إليه بعيونها وحققت النظر فيه وفى ظرفه ودلاله وحسنه وجماله ثم قالت وحق الله إنه شاب مليح مثل القمر إلا أن كبدى تكاد تتمزق وجدا عليه وشغفا بحسنه وجماله فيافضيحتى منه والله لو علمت أن هذا الشاب هو الذى خطبنى من أبى ما رددته بل كنت أتزوجه...» (ج٢ / الليلة ٢١٥ /ص٨٣ ـ٨٤).

ونقرأ كذلك:

«فقال الوزير فى نفسه إذا كان العبد الخادم خلص نفسه من هذا الصبى المجنون بكذبة فأنا أولى بذلك منه وأخلص نفسى أنا الآخر بكذبة» (ج٢ /الليلة ٢١٨ /ص٨٧).

ونقرأ عن المملوك بهادر:

«ثم إنه حمل الفرد وخرج من القاعة وشق بها الأسواق وقصد بها طريق البحر المالح ليرميها فيه، فلما صار قريباً من البحر التفت فرأى الوالى والمقدمين قد أحاطوا به...» (ج٢ /الليلة ٢٦٥ /ص١٣١).

أما العنصر الخارق، فهو قائم فى حكاية «قمر الزمان»، وضرورى بالنسبة إلى البناء الفنى للحكاية ولتسلسل أحداثها ولتحقيق نوع من التوازن الطبيعى والأخلاقى فيها.

فمن ناحية، نجد أن كلا من عالم الإنس وعالم الجان قائم فى الحكاية، وكلا العالمين يتعايش مع الآخر، وأنه ليس هناك تعارض بينهما. فعالم الإنس هنا عالم قائم بذاته، متمثل فى كل من يرتبط بأمر الملك قمر الزمان والملكة بدور ومن حولهما. وكذلك عالم الجان؛ فهو أيضاً عالم قائم بذاته متمثل فى شخصية الجنية ميمونة ابنة الملك الدمرياط أحد ملوك الجان المشهورين (ج٢/ الليلة ٢٠٧/ ص٧٤)، ثم العفريت دهنش بن شمهورش الطيار (ج٢/ الليلة ٢٠٨/ ص٧٦)، ثم العفريت قشقش الذى تسهب شهرزاد فى وصفه عندما تقول:

«أعور أجرب وعيناه مشقوقتان فى وجهه بالطول وفى رأسه سبعة قرون وله أربع ذوائب من الشعر مسترسلة إلى الأرض ويداه مثل يدى القطرب له أظافر كأظافر الأسد ورجلان

كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار... إلخ» (ج٢/ الليلة ٢١٢/ ص٨٠).

وكل هذه الشخصيات الخارقة تفكر وتشعر وتتحاور وتتصرف وتوحى بأن هناك عالماً كاملاً غير مرئى؛ بملوكه وأمرائه وما بينهم من علاقات مودة وعداوة، تماماً كما هو الحال فى عالم الإنس. أما عن تفاعل هذا العالم غير المرئى مع عالم الإنس فى حكاية «قمر الزمان»، فلا يحدث إلا نادراً. وأول ما يحدث هذا الالتقاء بين العالمين فى حكايتنا، يحدث فى بدايتها، وذلك عندما يجمع الجنيان بين الملكين الشابين فى مكان واحد. ويثير هذا الحدث الدهشة، ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يؤدى غرضاً محدداً ومهماً بالنسبة إلى تطور أحداث الحكاية وتحقيق توازن طبيعى وأخلاقى فيها.

فمن ناحية تطور أحداث الحكاية، نجد أن الاثنين ـ الملك قمر الزمان والملكة بدور ـ كانا متمردين على فكرة الزواج؛ حيث يرفض الملك الشاب طلب أبيه (ج٢/ الليلة ٢٠٠/ ص٧١) وكذلك الملكة بدور التى تقول:

«يا والدى ليس لى غرض فى الزواج أبداً فإنى سيدة وملكة أحكم على الناس ولا أريد رجلاً يحكم على» (ج٢/ الليلة ٢١٠/ ص٧٧).

وبامتناع كل من الملك قمر الزمان والملكة بدور عن الزواج، يتجمد تطور الحكاية، ولكن رؤية أحدهما الآخر إثر الحدث الخارق، وتمسك كل منهما بصاحبه، يدفعان بأحداث الحكاية إلى الأمام. وهنا نجد أن الحدث الخارق قام بدور محرك لأحداث الحكاية.

ومن ناحية أخرى، نجد أن رفض الملكين الشابين فكرة الزواج فى بداية الحكاية يؤثر فى التوازن الطبيعى والأخلاقى المتوقع فى الحكاية. فموقفهما من الزواج يمنع الامتداد الطبيعى لحياتهما، ويعارض القيم الأخلاقية المعروفة. وتدخل الحدث الخارق فى الحكاية يمهد لإمكان إصلاح الوضع وإعادة التوازن الطبيعى الذى لايتم إلا فى نهاية الحكاية؛ حيث نجد، أثناء الحكاية، أن الملكين الشابين يتزوجان (ج٢ /الليلة ٢٣٥/ص١٠٠)، وأن الملك قمر الزمان ينجب ولدين هما الأمجد والأسعد (ج٢/ الليلة٢٥٠/ ١١٧)، وأن الولدين يكبران ويتزوجان أيضاً ويصحبان زوجيهما إلى بلادهما (ج٢/ الليلة ٢٨٥/ ص١٥٢)، وأن الملك شهرمان يرضى عن ابنه ويغفر له عصيانه له وإهماله، وأخيراً نجد الملك قمر الزمان يحكم على عرش أبيه (ج٢/ الليلة ٢٨٧/ ص١٥٢).

نجد، إذن، أن أحداث حكاية «قمر الزمان» تبدأ وتنتهى فى المكان نفسه، أى فى بلد الملك شهرمان. والفارق بين الوضع الراهن فى بداية الحكاية والوضع فى نهايتها، يتمثل فى أن التوازن الطبيعى والأخلاقى المرضى لنفسية القارئ يتحقق فى نهاية الحكاية، وهذا ما يسميه مانلاف بالحركة الدائرية (circularity) الملحوظة فى كثير من الحكايات الأسطورية الحديثة فى نتاج الغرب (ص٣١). وقد يكون هذا تفسيراً مرضياً لما جاء به حسين حمودة عن المدن فى (ألف ليلة وليلة) عندما قال:

«ولكن سرعان ما تعبر (الليالى) هذه المدن الخيالية... لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع فى زمن إنتاج (الليالى) لم يكن راد لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً»[8].

نجد، إذن، أن الحدث الخارق يقوم بدور مهم وضروري فى الحكاية التى نتناولها، فضلاً عن أنه يثير الدهشة والإعجاب، ويضفى على الحكاية طابعاً مميزاً.

ونستنتج من كل ما سبق أن حكاية الملك «قمر الزمان ابن الملك شهرمان» فى (ألف ليلة وليلة) تفوق بكثير مانعرفه عن الحكاية الأسطورية التقليدية، ونرى أنها، بذلك، تعد أقرب إلى الحكاية الأسطورية الحديثة، على مستوى المضمون والصياغة الفنية، رغم فارق الزمان والمكان اللذين أنتجاها.

الهوامش:

(١) أول ترجمة لـ **ألف ليلة وليلة** قام بها الفرنسى جالان، وظهرت ما بين عامى ١٧٠٤ و١٧١٢، ثم تلتها ترجمة لين إلى الإنجليزية ما بين عامى ١٨٨٢ و١٨٨٤ التى ـ كما نعلم ـ ترجمت عنها إلى كثير من اللغات الأوروبية. أما أول مجموعة حكايات للأخوين جريم الألمانيين فظهرت ما بين عامى ١٨١٢ و١٨١٥.

(٢) ومن المفيد هنا أن نتذكر أن هذا التحكم فى تكوين العمل الفنى لم يظهر فى حكايات **ألف ليلة وليلة** فحسب، ولكنه كان ملموساً فى سائر الفنون الإسلامية حينذاك، ولنتذكر على سبيل المثال تنوعات أشكال الفن الإسلامى.

ـ انظر فريال غزول: **البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة** حيث تقول:

«فنص ألف ليلة وليلة على درجة كبيرة من الزئبقية والفوضى ولكن متانة البنية التى تقوم عليها التنويعات القصصية فى النص يعوض عن سيولة المسيرة»

مجلة فصول، المجلد١٢ العدد ٤، شتاء ١٩٩٤ القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص٩٥.

(٣) انظر: Charles Manlove: The Impulse of Fantasy. London: Macmillan, 1983.

ونشير إليه فى المتن برقم الصفحة بعد كل استشهاد أو إشارة لما ورد فيه. إن لكاتب الحكايات الأسطورية الإنجليزى المعروف تولكين (Tolkien) كتاباً مهماً فى هذا النوع من الكتابات الخارقة، يصف فيه خصائص فنه التى كثيراً ما تطابق بملاحظات مانلاف. انظر:

J.R.R. Tolkien **Tree and Leaf** (الشجرة والورقة) Allen and Unwin, London 1964

ولكننى فضلت أن أرجع إلى كتاب مانلاف لأنه يحدد موضوعاته بوضوح أكثر، ولأنه يتخذ موقف الناقد المحلل.

لقد طرقت هذا النوع من الكتابات الخارقة فى دراستى عن الحكاية الأسطورية الحديثة عند الكاتب الإنجليزى تشارلس كينجسلى .انظر:

A. Reconsideration of Charles Kingsley `S The Water Babies

«إعادة تقييم لحكاية تشارلس كينجسلى أطفال المياه (١٨٦٣)» فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة. العدد ٥١. مايو ١٩٩١. ص٥ ـ ٥٢ (بالإنجليزية).

(٤) إن كثيراً من النقاد الغربيين يسمون الحكاية الأسطورية الحديثة (Modern Fairy Tale) بـ«الخرافة» (Fantasy) كما يفعل مانلاف فى كتابه المذكور، فهو يستعمل المصطلحين على قدم المساواة. ولأن ترجمة كلمة (Fantasy) لم توحد بعد فى اللغة العربية ـ فهناك من يسميها بالقصة العجائبية أو «بحكاية الجان» إلخ ـ فقد فضلت أن أسميها هنا «الحكاية الأسطورية الحديثة». فرغم طول المصطلح، فهو على الأقل يوضح المعنى المقصود، ثم إنه يوحى بأنه شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية (Traditional Fariy Tale). أما بخصوص استعمالى المصطلحات الأدبية المختلفة، فسيكون حسب ما ورد فى **«معجم مصطلحات الأدب: إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى»**، لمجدى وهبة. بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٤، أو كما وردت فى **ملحق المصطلحات الأدبية** فى كتاب **القصة القصيرة** لإيان ريد. ترجمة منى مؤنس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٢٧ ـ ١٤٢.

(٥) انظر: **ألف ليلة وليلة**. أربعة مجلدات. المكتبة السعيدية. دون تاريخ. ونشير إليها فى المتن بثلاثة أرقام: الأول للمجلد والثانى لليلة والثالث للصفحة.

إن أحداث **«حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان»** تغطى من الليلة ٢٠١ ـ ٢٦٩ ثم من الليلة ٢٨٤ ـ ٢٨٧.

(٦) انظر: حسين حمودة: **مدينة الجغرافيا... مدينة الخيال**. مجلة **فصول**، المجلد ١٢، العدد٤، شتاء ١٩٩٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٢ ـ ١٩٠، حيث نقرأ عن المسافات الهائلة التى تقع فيها أحداث حكايات **ألف ليلة وليلة** وتثير فينا الدهشة والتعجب لمقدرة الشخصيات الجسمانية على تحمل كل هذه الرحلات.

(٧) انظر: M. H. Abrams : **A Glossary of Literary Terms.** 1941. new York: Holt, Rinehart and Winston, 1981. p.143

حيث يسمى أبرامس مثل هذا الاستعمال لوجهة النظر(Omniscient Point of view) «وجهة نظر الراوى الرقيب العالم بكل شئ» ويقول عنها:

«إن هذا اصطلاح معروف لما نجده فى الكتابة السردية عندما نلاحظ أن الراوى يعلم كل شئ يجب أن يعرف عن الشخصيات والأحداث، وأن له حرية الحركة فى أن يتنقل كما يشاء عبر الزمان والمكان، وأن يتنقل (to shift) من شخصية إلى أخرى، وأن يذكر ـ أو لايذكر ـ ما يريد من كلام الشخصيات وأفعالها. ويشمل ذلك أيضاً امتياز الراوى بحق الدخول فى أفكار الشخصيات وشعورها ودوافعها وكذلك فى كلامها العلنى وأفعالها» (ص١٤٣).

(٨) مجلة فصول. العدد المذكور سابقاً ص١٨٨.

موسيقى الأفلاك

الحمال والبنات الثلاث فى بغداد

أندراش حامورى*

ـ ١ ـ

تبدو الأحداث المنسوجة فى «مدينة النحاس» متماسكة صوريا عند فحصها فى ضوء إيحاءاتها بالنسبة إلى النظام الأخلاقى السائد فى الكون[1]، وهناك تماسك بنيوى فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث»، يختص بعالم منسوج بصورة أخلاقية[2]. وتمثل الحكايتان محورى الأفكار فى (ألف ليلة وليلة)؛ إذ تبين كلتاهما أن القصاص أعلوا من شأن الأخلاق التى أدار الشعراء العرب ظهورهم لها فى العصور الوسطى المتأخرة.

ولأن مناقشتى تركز حول العلاقات المتباينة بين تفاصيل الحكاية، لذا يجب أن أبدأ بمجمل مطول إلى حد ما.

احتال حمال من السوق لدعوته لقضاء سويعات فى منزل عملائه بعد أن أوصل إليهم حمولته؛ وعملاؤه ثلاث فتيات شابات غامضات تبين فيما بعد أنهن أخوات غير شقيقات، يشربن ويغنين ويأتين ألعابا مغوية. ولما طوى الليل النهار طرق الباب رجال ثلاثة، حليقو اللحى، يتزيون بزى الدراويش الذين لا يقر لهم قرار، وكلهم عور.. قالوا إنهم غرباء فى بغداد يبحثون عن مأوى، فأذن لهم. ولم يمض وقت طويل حتى استأذن الخليفة هارون الرشيد فى الدخول عندما سمع أصداء مرحة مغرية تنساب من المنزل خلال هذه الجولة التى تصادف قيامه بها متخفيا برفقة وزيره، وهل يملك الوزير معارضته؟ طرقا الباب وأنبآ عن مقدمهما بحكاية عجيبة تماما كافية للتصديق، فأذن لهما بالانضمام إلى الحفل، والكلمة من فم متجهم الوجه هى التحذير لكل وافد

* ترجمة: أحمد بدوى ـ محرر بمجلة «فصول» فى أعدادها الأولى، اختطفه الموت مبكرا.

جديد ونقش على الجدران يأمرهم بالكف عن الانشغال بما لا يعنيهم، وإلا فالمخاطرة بابتلاء مرير. ومضى كل شئ فى البدء على ما يرام.

وفجأة تأتى المضيفات بأشياء مثيرة عندما تدخل كلبتان سوداوان، فتشرع إحدى الفتيات فى جلدهما حتى يأخذها الوهن، وعندئذ تنتحب ثم تضمهما وتقبلهما، ثم أخيرا تصرف الكلبتين خارجا، ثم تطلب الفتاة الثانية من الثالثة أن تعزف الموسيقى، فتستجيب وتغنى عددا من قصائد حب ملتاع حتى تمزق الأخت الثانية ثيابها وتسقط مغشيا عليها فيبدو على جسدها العارى آثار الجلد الوحشى، وعندما تفيق تؤتى بثياب جديدة، ويتكرر المشهد نفسه، مشهد الغناء والتمزيق والغشيان مرتين أخريين.

ولما نفدت طاقة استساغة الحاضرين لما رأوه فى ليلتهم من أحداث بشعة، تحللوا من وعدهم وطلبوا تفسيرا لها. وفور إيماءة من الفتيات، ظهر عبيد مسلحون فأخمدوا السألة الحمقى وكادوا يطيحون برءوسهم. فأنشد الحمال أبياتا رقيقة فى الغزل استدر بها عطف سيدة البيت إلى حد كاف، فتغير الموقف من حولهم: يمكن للضيوف أن يمضوا إلى سبيلهم ، ولكن ليس قبل أن يحكى كل منهم حكايته. ويتضح أن الدراويش ما هم إلا أمراء عانوا من صروف متفاوتة، وها هى حكاياتهم.

ذهب أول الأمراء فى زيارة لعمه فى مملكته، فاستعانه ابن عمه فى أمر غريب، بأن نزل مع امرأة ملثمة إلى سرداب وطلب من بطلنا أن يخفى المدخل بعد أن يسده. واستجاب البطل فنفذ ما طلب منه حتى لم يعد قادرا على تبين الموضع. ولما عاد البطل إلى مملكته وجد أن أباه قد أطاح به وزيره الخبيث. وكان هذا الوزير قد فقد إحدى عينيه عندما طاش سهم فأصابها، كان الأمير قد سدده نحو طائر، وأدى هذا الأمر إلى ضغينة بين الوزير وبطلنا منذ ذلك الوقت فاقتص منه بجزاء من جنس الذنب، ولم يكتف بذلك فأمر بقتله ولكن الجلاد خلى سبيله، ففر الأمير إلى مملكة عمه، فوجده ما زال يندب اختفاء ابنه فأنبأه بطلنا بأمر السرداب، فذهبا معا للبحث عن الموضع فظهر لهما هذه المرة، فأزاحا عنه الغطاء ودلفا فإذا القبو عامر بصنوف من الغذاء، وإذا هما يجدان جثتين متفحمتين فوق سرير يكتنفه ستر شفاف.

فهم الملك الأمر على الفور، وعرف من هما اللذان يشغلان هذا المكان. إنهما بنت عم الأمير وشقيقها اللذان جمع الحب بينهما طويلا، فحاولا أن يجدا الأمن والدعة فى هذا السرداب، فالتهمتهما النار جزاء إلهيا بدلا مما التمساه من متعة دفء الشهوة. وما كاد العم يتخذ من البطل وليا له حتى ترامى إلى السمع قعقعة سلاح، وإذا بجنود الوزير الخبيث قد غزوا المدينة، وقتل العم. وما كان للأمير الشاب إلا أن ينجو بنفسه فالتمس طريقه إلى بغداد، وعند بوابة المدينة كان لقاؤه برفيقيه فى الليلة نفسها التى التقوا فيها معا بعد ذلك بالفتيات الثلاث.

أما حكاية الأمير الثانى، فتبدأ برحلته إلى الهند لزيارة ملكها، وفى الطريق دهمته عصابة من قطاع الطرق، فهرب ولكنه وجد نفسه فى مدينة غريبة آواه فيها خياط طيب، وأعطاه بلطة يتكسب بها عيشه. وبينما الأمير يحفر ذات يوم حول جذع شجرة أراد قطعها إذ به يكتشف مدخلاً إلى موضع تحت الأرض فوجد بداخله امرأة على غاية من الجمال أخبرته بأن عفريتاً خطفها ليلة عرسها وأودعها هذا المخبأ حيث يأتيها كل عشر ليال فيبيت معها ليلة، وإذا ما أعوزها شئ فى غيابه فما عليها إلا أن تستدعيه بلمسة على نقش فى عتبة المكان. ثم دعت المرأة الأمير إلى مشاركتها طعامها وفراشها حتى يحين موعدها القادم مع العفريت. وقضى الاثنان وقتهما على أحسن ما يكون حتى ثمل من الخمر والطرب ليلة فقرر أن يتولى أمر هذا القرصان مرة واحدة وإلى الأبد.

فاستدعى العفريت، ولدى وصوله استفاق البطل تماما من سكره فلاذ بالفرار، غير أنه فى عجلة من أمره ترك فأسه ونعله. ولم تفلح الأغلال ولا السياط ولا التعذيب فى إكراه المرأة على الاعتراف للعفريت بأمره. ولكن الفأس وشت به، وسرعان ما استدل بها العفريت على مكان الخياط فاشتط بالأمير وأعاده إلى المغارة لمواجهته بالمرأة.

قطع العفريت، فى نهاية الأمر، المرأة إلى أشلاء، ولكنه لم يستوثق تماما من جرم البطل فاكتفى بأن مسخه فى هيئة قرد. وهام القرد فى الأرض حتى وصل ساحل البحر فالتقطته سفينة تجارية. غير أن القرد لحسن الحظ قد بقى له من الأمير نباهته وعلمه ومهاراته اللطيفة. ووصلت رقعة بخط القرد إلى الملك استرعت انتباهه فأذن له بالمثول فى حضرته، وأبدى القرد بشائر طيبة، ولما كانت ابنة الملك خبيرة بالسحر فقد أدركت أنه رجل مسحور. فطلب الملك منها أن ترده إلى هيئة الإنسان حتى يتخذه وزيراً له وزوجاً لابنته. أخذت الأميرة تتمتم لتحضير العفريت لمجالدته حتى يفك الطلسم، وكانت حرباً مستميتة وطويلة تلك التى قامت بينهما وتشكلا خلالها بأشكال مختلفة. تصارعا فى الهواء وتحت الأرض، وتحولت الأميرة أخيراً إلى نار وجهدت فى تدمير العفريت. ولكن شرارة طائشة ذهبت بالعين اليمنى للقرد إلا أنه عاد إلى هيئة الإنسان. ثم انتهت المغامرة نهاية سيئة؛ إذ إن النار السحرية التى استدعتها الأميرة لم تتركها لحالها فلم تمض إلا دقائق قليلة من نهاية الصراع حتى تحولت الأميرة إلى رماد بفعل حريق تلقائى مخيف. وكان لابد للأمير أن يغادر هذا البلد، فحلق لحيته وتزيا بزى درويش ثم اتخذ سبيله إلى بغداد.

وأما حكاية الدرويش الثالث واسمه «عجيب»، فتبدأ بتحطم سفينته عند جبل أدامانت وهلاك كل بحارتها، أما عجيب فقد بقى ليكون الوحيد الذى قدر له أن يلقى بفارس نحاسى مسحور من قمة صخرة إلى الأمواج فيخلص الملاحة من المغناطيسية الفاتكة فى التمثال. ويلقن عجيب فيما يرى النائم ماذا عليه أن يفعل، ويعلم أن نوتيا نحاسيا سيظهر ليبحر به إلى شواطئ مألوفة بعد أن ينهى هذه المهمة. ويجرى كل شئ حسبما علم من قبل، غير أنه، عندما حان موعد الخلاص، لم يتمالك عجيب كتمان سعادته فهلل وكبر، وهذا ما كان قد نهى عنه فى رؤياه. وما كاد ينطق باسم الله حتى وجد نفسه وسط الأمواج وقد غرق القارب، ولكن موجة عاتية قذفت بالفتى فوق جزيرة فى اللحظة ذاتها التى لمح فيها عددا كبيرا من العبيد يحملون زادا من سفينة ويودعونه فى مخبأ تحت الأرض. وأخيرا يظهر شيخ كبير يقود صبيا إلى المغارة، ثم يخرج الشيخ وحده، ويغطى مدخل المغارة ثم يعود الجميع إلى السفينة ويبحرون عدا الصبى.

سلك عجيب الطريق من فوره إلى المخبأ فأخبره الصبى أن أباه أخفاه هنا لأن المنجمين قرأوا فى طالعه أنه عندما يبلغ الخامسة عشرة من عمره سيقتل على يد الرجل الذى سيطيح بالفارس النحاسى من فوق جبل أدامانت، وذلك قبل انقضاء خمسين يوما من سقوط الفارس. وإذا تصادف وعاش الصبى آمنا هذه المدة، فإن الخطر زائل لا محالة. وقد مضت عشرة أيام منذ غرق الفارس النحاسى فى البحر وبقيت أربعون يوما أخرى.

بهت عجيب؛ إذ ليس هناك رغبة أبغض إليه من رغبته فى قتل هذا الغلام الجميل. ولكنه لم يكشف له عن شخصيته، غير أنه عرض على الغلام أن يصاحبه وأن يحافظ عليه خلال فترة استخفائه، فلعبا النرد معا، وتسامرا، وتوثقت بينهما الصداقة. ولما حان اليوم الأربعون طلب الغلام من عجيب أن يأتيه بشريحة من البطيخ فاضطر عجيب إلى القفز كى يصل إلى سكين موضوع على رف عال فتعثر ثم سقط فطعن الغلام.

ولما جاء الشيخ الكبير وعبيده ووجدوا جثة الغلام انصرفوا باكين. وجهد عجيب فى التخفى خوفا من أن تلحظه الأنظار. واستطاع بعد شهر أن يعبر البحر بعد أن حسر الجزر مياهه إلى أرض يابسة، فانتهى به المطاف إلى قصر مصفح بالنحاس رأى فيه عشرة من الفتية أحياء وكلهم عور بالعين اليمنى، فسمحوا له بالدخول ولكنهم حذروه من أن يسائلهم السبب فى شأنهم. ولكن دأبهم الشنيع على النواح عقب كل طعام أثار فضوله فأراد أن يعرف حكاية هؤلاء العشرة بأى ثمن، وتلك موتيفة مألوفة. تركه العشرة على مضض يكتشف الأمر بنفسه، فدثروه بفرو كبش وخاطوه عليه كى يحمله طائر الرخ إلى قمة الجبل. وهناك تجرد عجيب من الفرو ومضى إلى القصر فدخله، فوجد فى استقباله أربعين فتاة رائعات الجمال، قدمن إليه جميعا الطرب والبهجة واللهو فى صحبتهن. ولكن الفتيات كلهن أميرات وينبغى لهن أن يزرن أهليهن لمدة أربعين يوما تبدأ من أول يوم فى العام الجديد. فأعطين عجيبا مفاتيح غرف القصر، وهذه الغرف عددها مائة، وتسع وتسعون منها تحوى من الروائع تسلية تعوضه، أما الغرفة المائة فإذا دخلها فذلك يعنى الفراق بينه وبين الفتيات إلى الأبد. وأما الأبواب فمؤدية إلى بساتين خلابة، ورياض غضة، وكنوز هائلة. ولكن عجيبا فى اليوم الأربعين لم يغالب إغراء فتح الباب الذى نهى عن فتحه. فوجد فى الغرفة حصانا هائلا أسود اللون فاعتلاه، ولكن الحصان لم يبد حراكا، وما كاد عجيب يلهب الحصان سوطا حتى نشر جناحيه القويين وطار به فى الهواء حتى أوصله إلى القصر الذى رأى فيه الفتية العور العشرة، ثم ألقى الحصان به ولوح بذيله فى وجهه ففقأ إحدى عينيه. ولم يكن بالقصر سوى الحجرة التى رأى فيها الفتية العشرة من قبل، فارتدى عجيب زى الدراويش والتمس طريقه إلى بغداد.

وأما الخليفة ووزيره فقد أعادا الحكاية نفسها التى اتخذاها تعلة فى بدء الزيارة. عندئذ أذن للضيوف بمبارحة المنزل. ولكن هارون الرشيد استدعى الفتيات والدراويش فى اليوم التالى، وأمر الأخوات الثلاث بتفسير أفعالهن فى الليلة الماضية. وكانت الفتاة وحكايتها مع الكلبتين أول ما يقال.

كان لها أختان شقيقتان، وأخريان من الأب نفسه ولكن من أم أخرى؛ واحدة منهما هى التى ظهر على بدنها أثر الجلد، والأخرى ربة البيت. وتشمل حكايتها، الأختين الأوليين منهن. لقد اقتسم الأخوات بعد موت والديهن ثلاثة آلاف دينار تركتها أمهن، فاستغلت صاحبة الحكاية نصيبها فى تجارة النسيج فأربت. أما أختاها الكبيرتان فقد تزوجتا من زوجين معدمين ثم هجراهما، فآوتهما الصغرى فى بيتها وأحسنت معاملتهما، ولكنهما لم تتعظا بما جرى لهما فتزوجتا مرة أخرى، وجرى لهما مثل ما جرى فى السابق. وحدث أن الأخت الصغرى اعتزمت القيام برحلة تجارية بعد فترة من لجوء أختيها إلى منزلها مرة ثانية، فاصطحبتهما، ولكن السفينة ضلت طريقها فى أعالى البحار، ورست بالقرب من مدينة قد مسخ كل سكانها حجارة. وبعد أن طوفت الفتاة بقصر الملك وقعت عيناها على شخص يعيش وحيدا، رأت فيه فتى يشبع فضولها، وعرفت منه أن أباه كان ملكا على أهل المدينة، وأنهم جميعا كانوا يعبدون النار. وذات يوم طرق سمعهم صوت من السماء يدعوهم إلى نبذ عبادة الأوثان وإلى عبادة الله، ولكنهم تشبثوا جميعا بالرفض فصاروا حجارة عدا الأمير الذى لقن تعاليم الإسلام سرا. طلبت الفتاة الزواج من هذا الفتى الذى ظل وحده حيا فوافق، ولكن الأختين اللتين سبق طلاقهما مرتين عز عليهما لسوء حظ الفتى أن تريا نجاح أختهما وخطيبها، فألقتاهما من فوق ظهر السفينة فغرق الأمير المؤمن على الفور، بينما وصلت الفتاة إلى البر، وهناك أنقذت حية كان يطاردها ثعبان. ولكن الحية التى لم تكن فى الحقيقة إلا عفريتة

مسلمة صممت ممتنة على أن ترد الإحسان بالإحسان. فأحضرت الأختين الحاقدتين وسحرتهما كلبتين، وعندئذ أخذت الفتاة والكلبتين وأعادتهن جميعا إلى منزلهن فى بغداد. وهناك أمرتها العفريتة أن تجلد كل كلبة ثلاثمائة جلدة كل ليلة، وإذا ما فشلت فى ذلك فإنها ستنقلب كلبة هى الأخرى وتخسف بها الأرض.

وأما حكاية المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد، فهى أقل إعجازا. لقد استدرجتها عجوز شمطاء إلى منزل غريب حيث التقت شابا مليحا طلب يدها فقبلته، فكتبا عقد الزواج، وكان شرطه الوحيد أن تغض بصرها عن سواه من الرجال. وكان زواجا سعيدا إلى أن أخذتها العجوز الشمطاء نفسها يوما إلى السوق حيث رفض تاجر شاب أن يتقاضى منها ثمن ما اختارته من قماش إلا قبلة من ثغرها، وأقنعتها الشمطاء بأن الأمر لا ينطوى على نتيجة خطيرة، فأذعنت المرأة، ولكن التاجر أوغل فى القبلة فعضها فجرحها، ولم ينطل على زوجها تفسيرها لتلك الظاهرة. فأوثقها عبيده، وكادوا يشطرونها نصفين، ولكن العجوز انبرت للدفاع عن حياة المرأة فتراجع الزوج عن قتلها، ولكنه عاقبها بالجلد الفظيع، ثم حملها بعد ذلك عبيده فاقدة الوعى إلى بيتها الأول، وعندما شفيت مما أصابها ذهبت لتلقى نظرة على قصر زوجها، فوجدت الشارع كله حطاما. ثم ذهبت لتعيش مع أختها غير الشقيقة وهى الفتاة الأولى، وانضمتا إلى أختهما الصغيرة وهى الفتاة التى ليس لها حكاية.

والآن، وقد حكى كلٌّ حكايته، طلب الخليفة من المرأة أن تستدعى العفريتة الأفعى فتجسدت على الفور واستجابت لأمر هارون الرشيد وفكت سحر الكلبتين، ثم أعلنت أن زوج المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد لم يكن إلا ابنه «الأمين» الذى عينه الخليفة وليا للعهد. ثم جاء دور الخليفة ليتخذ موقفا وسطا ويقيم العدل، فزوج المرأة الأولى وأختيها الحاقدتين من الدراويش الثلاثة العور وعينهم حجابا له، وأعاد زواج ابنه الأمين من المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد، سيرته الأولى، ثم تزوج هو من المرأة التى لا ماضى لها تحكيه.

سوف يلحظ القارئ على الفور أن الحكاية ما هى إلا سلسلة من الأصداء والخواطر. والبناء واضح أحيانا وفى أحيان أخرى يتراءى تشابك التفاصيل كأن الضباب يغلفه، ولكنه لا يغيب مطلقا. وهدفى أن أفحص العلاقة بين التماسك الشكلى للأحداث فى الحكاية وتقييم الراوى للتماسك الأخلاقى فيما يرويه من أحداث. والخصائص البنيوية فى الحكاية ما هى إلا التناسق والتشويق فى علاقات الموتيفات، أو التفاوت بينها، وهذه العلاقات لا تختلف عن العلاقات الموسيقية، وما يستمده المستمع منها من متعة إنما هو متعة موسيقية. ويمكن أيضا إثبات أن الوقفات إنما هى حيلة الراوى التى يشد بها انتباه السامع. وأنت تعلم أن شيئا ما من المقدر أن يحدث مرة أخرى، ولكنك أيضا تعرف أن هذا الشئ سيأتى من باب آخر، أو حتى من النافذة. وأنت بالطبع متلهف لرؤية كيف أن نتيجة مشابهة تجرى من خلال عملية مختلفة. ولكنك بالضرورة لا يعنيك من أمر الخير أو الشر فيها شئ، أو لا يهمك السؤال عما إذا كانت الشخصيات فى الحكايات المختلفة تستحق المصير نفسه أم لا تستحق.

وتنطوى المحاورة على مسارين مقبولين، ولكنهما لا يعنيان بالقضية الكلية، لأن حكايتنا لا تحوى البنية فقط وإنما تحوى أيضا نقدا فى البنية. وقد تكون غفلة من الناقد رؤيته أن بعض الأدباء إنما يرتادون أو يتفكرون فى مثل هذه العلاقات بين الأحداث بما تفيد به غالبا ـ بلا عمل جلى ـ كأنها نماذج تدعم الفكر الأسطورى. وقارن إدجار بأدموند Lear, v, iii, 172-173: «قد اشتراك من مثوى الفجور والظلام بنور عينيه». إن راوينا يتأمل

عين الحقيقة فى البناء الواضح وراء هذه الأحداث. وتتعجب السيدات: «يا له من توافق»، ويواصلن التعرف بنوع من الإيحاء التدريجى أن هناك توافقا وراء توافق. ثم يتبع الراوى تعجبهن بتساؤلات ضمنية تتعلق بالنماذج التى تنتظم البنية. ولنبدأ بمناقشة النماذج ثم نناقش النقد الضمنى بعد ذلك.

ـ ٢ ـ

إن الثوابت فى حكايات الدراويش واضحة وسائدة فى هذه الحكايات جميعا، ولذلك فإن اختصارها سهل. وأول ما يظهر لحظة أن يخطو الرجال عتبة القصر أنهم جميعا عور. ثم نلاحظ وجود مجموعة من الثوابت تتكرر فى رواية كل منهم عندما يروون تجاربهم. فكل منهم ضمه مخبأ أرضى مجهز تجهيزا فاخرا، وكل منهم ساهم بطريقة أو بأخرى فى بلاء من كان يسكن هذه المخابئ.

والتقنية الروائية أيضا تتقاسمها الحكايات الثلاث، وهى مثيرة جدا: فهناك تزاوج فى بعض الموتيفات السائدة فى كل حكاية منها.

الحكاية الأولى حدث فيها النزول إلى السرداب مرتين، وجاء فيها حالتان للغزو المسلح، قتل فى أولاهما الأب الحقيقى للأمير ثم فى ثانيتهما قتل أبوه بالتبنى. أما فى الحكاية الثانية، فقد قتلت سيدتان بسبب الأمير. وأما فى الحكاية الثالثة، فالمزاوجة صارخة بدرجة كبيرة ومن نوع نعهده فى كل أنواع الفولكلور؛ مثل قضاء أربعين يوما فى المغارة، وقضاء أربعين يوما أخر فى قصر الأربعين فتاة. وفى كل شطر من شطرى الحكاية حصان مسحور، كما أن النوتى النحاسى فى الشطر الأول تعقبه الجدران النحاسية فى الشطر الثانى. وكذلك حكايات السيدات فيها بعض عناصر المزاوجة، وإن كان بناء المزاوجة فيها ليس صارخا مثلما كان فى الحكايات التى رواها الرجال. فالأختان الحاقدتان على المرأة الأولى قد هجرهما زوجاهما مرتين. وزواج السيدة الثانية وطلاقها كلاهما حدث بسبب المرأة الشمطاء نفسها. كما ينبغى ملاحظة أن المزاوجات فى قصص الدراويش إنما تمثل فواصل زمنية تناوبية، بينما الثوابت المتكررة الأخرى مثل العور تمثل فواصل زمنية تجاورية. غير أن كلا منهما يمكن رسمه فى خط بيانى، فيكمل الخطان كل منهما الآخر فيعطيان انطباعا عن نسق منظم قائم بذاته.

وهناك مجموعة أخرى من العناصر المتكاملة تعزز هذا الانطباع. فالفرد أو الأفراد الموجودون تحت الأرض نزلوا السراديب طوعا أول الأمر ثم كرها فى المرة الثانية. وأما فى الحكاية الثانية، فالغلام موجود هناك تفاديا لما هو فى الحقيقة قدر محتوم. أضف إلى ذلك أن المجالات الثلاثة التى مثلتها الحكايات العربية فى (ألف ليلة وليلة) هى: الإنس فى الحكاية الأولى، والإنس والجن فى الحكاية الثانية، والإنس والسحر فى الحكاية الثالثة. والحالتان اللتان زادت فيهما الحبكة من هذا التقسيم المتكامل لزم لهما أن تعملا مع الاعورار.

أولاهما: العلاقات بين:

- الاعورار.
- نزول المغارة.
- تغير ازدواج موتيفات معينة من حكاية لأخرى.

فالحكاية الأولى لم يكن فيها العور بسبب ما حدث تحت الأرض، كما أنه لا يعتمد على بنية مزدوجة فى الحكاية. أما فى الحكاية الثانية فالعلاقتان إيجابيتان؛ إذ يحدث التشويه نتيجة ما حدث فى مخبأ العفريت، غير أنه لم يحدث إلا عن طريق الازدواج. وأما الحكاية الثالثة فعويصة؛ إذ ليس هناك علاقة سببية بين المغارة والعين سوى علاقة شكلية قريبة جدا، لأن العور حدث فى نهاية الأربعين يوما الثانية.

وثانيتهما: أن مسؤولية البطل عن الاعورار فى كل حكاية ليست هى المسؤولية نفسها، فالحكاية الأولى ليس البطل فيها مسؤولا، كما أن المؤلف لم يحمله المسؤولية؛ إذ بالتأكيد ليس هناك نية مبيتة وراء حادثة الرمى التى أفقدت الموتور عينا من عينيه. وأما الحكاية الثانية، فإن المسؤولية كاملة تقع على عجيب لسوء حظه، وهو يعترف بذلك كثيرا. وأما حالة الدرويش الثانى، فتقع فى منطقة التيه: إذ إنه كان مخمورا عندما استدعى الجنى بادئ الأمر فبدأت سلسلة من المصائب.

وقبل أن نمضى إلى أبعد من ذلك فى فحص استعمال الراوى هذه الوقفات والموتيفات المتكاملة، ينبغى أن ننظر إلى مجموعة ثالثة من الأنساق؛ تلك هى الأصداء ـ الموازية أو المعاكسة ـ التى تتشكل واحدا إزاء واحد لتصل ما بين الدرويشين الأولين وبين السيدتين من طرق متباينة، وأما حكاية الدرويش الثالث فلا تصلح فى هذا المقام بما لها من خصوصية تامة ما دامت السيدة الثالثة ليس لها حكاية. واسمحوا لى أن أضع تخطيطا لهذه العلاقات فأرمز بالحرفين أ،ب لحكايتى الدرويشين الأولين، وبالحرفين س، ص لحكايتى السيدتين، وبالحرف ل للتوازى، وبالحرف م للعلاقة المتعاكسة:

أ/ ب [م] الحكاية «أ» احترق فيها الابن الآثم للعم حتى الموت. والعم أيضا أب بالتبنى.

الحكاية «ب» احترقت فيها الابنة الطيبة للصهر المرتقب حتى الموت.

س/ ص [م] الحكاية «س» تجلد فيها المرأة كلبتين ثم تنتحب.

الحكاية «ص» تنتحب فيها السيدة ثم تكشف عن آثار جلد بها.

أ/ س [م] الحكاية «أ» تسود فيها موتيفة ارتكاب سفاح القربى بين الشقيقين.

الحكاية «س» تسود فيها موتيفة قتل شقيقة.

ب/ ص [ل] الحكاية «ب» فيها امرأة يجلدها العفريت الغيور.

الحكاية «ص» فيها امرأة يجلدها الزوج الغيور.

أ/ ص [ل] الحكاية «أ» فيها عجز عن الاهتداء إلى المقبرة.

الحكاية «ص» فيها عجز عن الاهتداء إلى منزل الزوج[٣].

ب/ س [م] الحكاية «ب» فيها يجد العفريت الشرير البطل فى موقع تكسُّبه.

فيها يمسخ العفريت الشرير البطل حيوانا.

فيها يتسبب البطل فى موت الفتاة التى استدعت قوة النار لتصرع العفريت.

الحكاية «س» فيها تهديد من العفريتة الطيبة للبطلة باحتجازها فى سجن أرضى إن كلت فى تنفيذ وصايا معينة[٤].

فيها تمسخ العفريتة الطيبة الأختين الحاقدتين كلبتين.

فيها تتسبب البطلة مباشرة فى موت الشاب الذى نبذ عبادة النار.

وأما حكاية الدرويش الثالث الذى كان فى موقف خاص، لانتفاء العنصر النسائى فيها، فتحتوى بذاتها عددا من العلاقات المتعاكسة. ففى النصف الأول من حكاية عجيب نراه يقلب الحصان السحرى، أما فى النصف الثانى فنرى أن حصانا سحريا آخر هو الذى يقلبه. ونرى كذلك أن عجيبا يقتل الغلام خطأً فى آخر

يوم من الأيام الأربعين الأولى ولكنه يظل معافى، وعندما تبدر منه مجرد هفوة فى نهاية الأربعين يوما الثانية فإن التشويه يلحقه.

-٣-

إن حكايات الدراويش تحمل دلالة بالنسبة إلى البحث البنيوى الصرف. وأعتقد أن هذه الدلالة ليست المعنى الكلى فى الحكاية، ولكنها بالتأكيد تلعب دورا يشبه إلى حد ما دراما المعانى.

والدليل هو حكاية اعتراضية قصيرة جدا لدرجة أنى لم أوردها فى المجمل. فهى تختص بالرأفة، وقد رواها الدرويش الثانى فى محاولة استدرار عطف الجنى الذى هدده بالقتل... رجل طيب يلقى به حسود فى حفرة. وبينما الرجل الطيب فى الحفرة يرد إلى سمعه مناقشة بين بعض العفاريت عن طريقة يشفون بها الأميرة الممسوسة. ويجاهد الرجل للخروج من الحفرة ثم يشفى الفتاة ويصبح وزيرا لأبيها. وعندما يلتقى الحسود الحاقد مرة أخرى يقابل إساءته بالإحسان... إذا ما أخذنا فى اعتبارنا هذا الجزء الذى يبدو كأنه حشو، وتأملنا موقعه المتوسط من قلب حكاية الدرويش الثانى، فإننا نرى أنه يمنحها ثقلا تاما كما فى حكاية صخر التى أكدها موقعها فى «حكاية مدينة النحاس»، وبذلك نحصل على صورة جديدة من الموتيفات السابقة يمكن أن نقدمها فى شكل تناسب: فالعلاقة بين الهبوط الاختيارى والرؤية المادية تقابل العلاقة بين الهبوط الجبرى والرؤية الروحية، والهبوط حدُّه العالم الأرضى فى كل حالة: فالرجل الطيب يلقى به فى الحفرة حتى يكاد يموت. والدراويش بمحض إرادتهم ينزلون فيلتقون شخصيات مغلوبة إما كانت قد هربت من الحياة العادية وإما انتزعت منها انتزاعا، وكان مقدرا لها أن تواجه الموت بصورة عنيفة. والتشوه فى كثير من التراث الأسطورى يحدد أشخاصا يقفون بين الموت والحياة[٥] بشكل ما. وأحيانا تواكب الحكمة المتزايدة فقد الرؤية المادية كما هو الحال فى شخصية تريزياس. ومع ذلك، فإن العور فى حكايتنا مجرد خسارة أو نقص أدى إليه نوع خاطئ من التوسط بين الموت والحياة.

وكما نرى، فإن المستويات المتفاوتة لما ينبغى أن يتحمله الدراويش من مسؤولية عن العور إنما تشكل مجموعة متكاملة. وقد نكون الآن أميل إلى الاتفاق على أن التفاوت فى النية والجرم لا يساهم إلا فى إقامة شمولية للقانون الذى يقره التناسب الذى ارتأيناه، وأن الجانب المتكامل من المسؤوليات لا يدعو إلى إثارة أكثر من سؤال، وهذا لا يزيد عما يفعله التوزيع المتكامل للشخصيات المساعدة للبطل مثل السمك والطير والبهائم فى الحكايات الروسية[٦]، ولكن هذا لن يفعل ذلك بصورة كاملة.

-٤-

والسبب فى أنه لن يفعل ذلك بسيط: وهو أن شخصيات الراوى حيرتها مشاكل العدل دائما. فقضاء الوزير بالقصاص لعينه فى حكاية الدرويش الأول قد صوره الراوى كأنه أمر خسيس حقير. وإننا لنرى ما يراه الراوى من أن ما قام به الوزير إنما هو محض انتقام، وأن الرجل المنصف قد يتساءل عن ما إذا كان التلف قد حدث بتدبير مبيت. وأما الدرويش الثانى فينال نصيبه أيضا من التأزم الأخلاقى. ويشرح الجنى أن قانونهم يبيح لهم قتل الزوجات الخائنات، ولكن ليس واضحا على الإطلاق أنهم يجب أولا أن يمزقوا أولئك الزوجات إلى أشلاء. وواضح أن تعاطف الراوى إنما يميل مع المرأة المذنبة التى رفضت فى شجاعة أن توقع بالبطل. بل إن تكييف العدالة بالرحمة قد حد من قدرة العفريتة الطيبة فى حكاية السيدة الأولى، فتراجعت عن قتل الأختين الحاقدتين كى تعفى المرأة مما قد تشعر به من حزن عليهما، ولكنها تهددها بسوء العاقبة إذا ما كلت عن جلد الأختين يوميا بعد أن مسختهما كلبتين. كما أن

العفريتة نفسها تظهر أمام الخليفة فى المشهد الختامى، وتعلن أن السيدة ذات الندوب قد حق عليها العقاب لأنها خرجت على وعدها للأمين، وهنا نضطرب من جديد، لأن صورة المرأة جميلة وديعة، وأنها ظلت على وفائها لزوجها المعتل المزاج، وأنها ليست على الإطلاق من ذلك النوع الكياد الخبيث من النساء الذى تصوره الحكايات التى تشف عن كراهية النساء فى (ألف ليلة وليلة).

والشخصيات التى عوقبت قد أذنبت بدرجات متفاوتة، ولكن الشخصيات التى تزعم أنها تخدم العدالة إما شريرة وإما آلية. والحكاية الاعتراضية عن الرجل الذى ألقى فى الحفرة تتضح من جديد أهميتها؛ فهى تمتدح شخصا ترفع عن التطبيق الآلى الشرس للثأر. وقد أدى بنا ذلك إلى أن نشعر عندما نترك الكتاب بأن العدالة شئ معضل، وأن كثيرا من الأسباب والمؤثرات والنوايا والظروف ينبغى أن تكتشف قبل إجازة حكم مقنع. أما الابتسارات فلا يمكن قبولها.

يمكن أن يكون التناسب الذى أتمته الحكاية الاعتراضية نوعا من العدل، أو بعبارة أخرى «عدل البنية»، وهذا التناسب هو: الهبوط الاختيارى المشارف للموت بالنسبة إلى العور المادى مكافئا الهبوط الاضطرارى بالنسبة إلى الرؤية الروحية. ولكن الراوى يثق أننا قد نفكر أيضا فى شروط العدل الإنسانى. وأن الأمر كله عندئذ ينبغى أن يصبح أقل بكثير من حيث النقاء مما ينبغى أن تكون عليه البنية؛ فالرجال الثلاثة مسؤولون عن تشوههم بطرق مختلفة، وعلى حد تصور العدالة الإنسانية للأمر تعتبر العلاقات السببية بين الهبوط والاعورار قاصرة؛ إذ لا سبب فى الحالة الأولى، والسبب غير مباشر فى الحالة الثانية، وبعيد للغاية فى الحالة الثالثة. إن عدل البنية يكشف عن قانون عنيد؛ قانون العين بالعين، وهذا القانون يقتص بصورة غامضة فى لحظات غير متوقعة. ونحن، وإن كنا قادرين على فهم شروطه، لا نشعر برضى أخلاقى عندما نشهد نتائجه.

والصدام بين نوعى العدل صدام كلى أبدى بالطبع. وتناسبنا يستن قانونا ولكنه غير أخلاقى، وقد ظهرت العدالة فى بنية الحكاية بشكل غير أخلاقى. فالراوى يذكرنا فى حكاية بعد أخرى أن العقل الإنسانى يرجو نظاما أخلاقيا يضع فى اعتباره نوايا المتهم والظروف التى أدت إلى سلوكه قبل إجازة حكم عليه. والحكم فى البنية يهزأ برجائه. والصراع فى غير حاجة لأن يقرره المؤلف بصورة جلية؛ فهو قريب من السطح بما يكفى لخلق قلق عميق.

والقلق له حيوياته الخاصة، والسؤال المتعلق بالعدل الإنسانى يهيئ لنا أفكارا ثانية عن المعنى الذى يمكن استخلاصه من الثوابت السائدة فى الحكاية، وهى الهبوط والعور. ويضطرنا التأزم الناتج لاتخاذ نظرة ثانية حذرة تجاه الترتيبات الأخرى الكثيرة العاملة بين الأحداث والشخصيات، فنتساءل فى نهاية الأمر عن الهدف من هذه اللعبة.

- ٥ -

وإذا كان بعض الحبكات فى الحكاية قد أشعرنا بالقلق، فإن آخرها ببساطة يفجأنا بصورة فكهة، إذ تزوج كل منهم. فالأمين قد أمره الخليفة أن يعيد إلى عصمته تلك المرأة التى سبق أن ضربها ولفظها. أما المرأة الأولى فقد تزوجت من الدرويش الأول الأمير، وأما الأختان الحاقدتان فقد أصبحتا زوجين للدرويشين الآخرين قبل أن تقول أى من العروسين كلمة أسف أو يقول أى من العريسين كلمة شكر. ونحن نشك تقريبا فى أن الخليفة فهم كل هذه الأحداث فهما طائشا، وهو الذى آثر العافية فاختار الزواج من المرأة التى لا ماضى لها.

إن الفضول الذى أبداه الدراويش فى منزل السيدات قد بين أنهم لم يأخذوا العبرة من مغامراتهم. ولو أنهم كانوا قد اعتبروا من انسياقهم إلى مزالق فاصلة شارفت بهم الموت، لكان النقش الذى يحذر من السؤال عما لا يعنى قد اتخذ دلالة عميقة بالنسبة إليهم. وهكذا، عادت كل الشخصيات إلى الحياة العادية دون أن يطرأ عليها تحول: فليس هناك ندم على ما بدر منهم، ولا أكسبهم العور حكمة، كما أن الزواج الأخير لم يكن فى محله، وقد جاء من حيث ترتيبه بمثابة تعليق ساخر على المواقف الأخرى فى الحكاية.

يضحك الراوى قليلا على الأمراء الذين انقطع منهم الرجاء، ولكن الضحك كان علينا؛ على المتلقى. فنحن نرى أكثر مما ترى الشخصيات، ولكن سعادتنا بذلك ليست أكثر. وقد تكلم هوفمانتشال عن صفاء (الليالى)[٧] مع أن هذه الحكاية لا تعنى بالصفاء - أو بالانطلاق - الذى يؤدى إليه التأمل المنفصل للانسجام الرائع الذى يحمد عالما أخلاقيا تسوده المفاجآت. والراوى يكفيه أن نكتشف فى العالم نغما يصدح، ثم ندرك أننا لسنا جمهور هذا النغم، وإنما نحن أوتاره.

الهوامش:

(١) يمكن الدفع بأن المسلم المتطرف إذا قرأ هذه الحكاية فإنه لا يعبأ بالموقف الأخلاقى. والحقيقة أن تطرف مثل هؤلاء يرجع إلى اعتقادهم بأنهم ينضوون إلى ظل معرفة أرقى أخلاقية تجب أخلاقية العامة. ويمكن الدفع أيضا بأن من الصوفيين من تغزل فى إله وهمى. ولا شك أن حكاية «مدينة النحاس» ربما كانت منهجية إلى حد أنها فى نظرهم لا تنطوى على استعمال رمزى.

(٢) Macnaghten, 1, 56- 141; Habicht,1, 146-349.

(٣) هذا التوازى ضعيف لأن المنزل وإن كان قد تحطم إلا أن الموقع كان يمكن الاهتداء إليه. ويلاحظ أن عدم الاهتداء إلى القبر إنما هو ببساطة دليل على تدخل السماء. ولحد الصوفى البار مجهول فى «الحلية» لأبى نعيم الأصبهانى جـ٢ ص ٨٤.

(٤) Habicht, 1, 326. Not in Macnaghten.

(٥) CF. C. Lévi- Strauss. **Mythologiques**, 1 (Paris, 1964), 61.

(٦) CF.V. Propp, **Marphology of the Folktale**, trans, L. Scott)Austin, Texas, and London, 1968), 53-54.

(٧) In his preface to the Insel Verlag edition of Littmann's translation, die Erzählungen aus den tansendundein Nächten (Wiesbaden, 1953), 1, 14.

المـــرأة ـ الحكـــايـــة

فـى «الحمـال والبنات»

من ألف ليلة وليلة

مصطفى الكيلانى *

١ ـ فعليّة الخطاب الحكائى .

١/٠

« كـان هناك إنسـان من مدينة بغداد وكـان أعزب وكان حمالاً ...» .

ينفـتح وجـود النص على زمن هو الماضى البـعـيـد ويرتبط بـ «إنسان» فى مكان محدد هو بغداد .

باث (فاعل) يبدو شبه محدد، حاك يظهر فى مركز الفـعليـة السـردية الأول، ليس دالا مـصـرحـا به ولا هو افتراض محض، بل وجود فى الغياب أو خفاء فاعل .

«كـان هناك ..» ، مـجـرى سـردى بدئى يتـضـمن عدداً لا نهائيا من الاحتمالات، كأن يقال : «كان هناك امرأة...» أو «كان هناك مدينة...» .

وإذن، فالجملة السردية الأولى تقضى أن تعدم فى لحظة مخصوصة كل الاحتمالات الممكنة. فيستقر المجرى الحكائى فى موقع رجل حمال أعزب وفى مدينة هى بغداد وزمان هو الماضى. ويكتسب الملفوظ الحكائى سماته الخاصة بالتوغل فى هذا الموقع خروجاً آنيا من «اللا ـــ دلالة» فى الفـراغ أو العـدم الحكائى إلى دلالة المحكى الموصوف وما يتضمنه من حلقات فعلية سردية مختلفة، متعاقبة أحيانا ومتداخلة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى .

ويتأكد وجود الملفوظ الحكائى بالتقبل الذى يبدو عند القراءة نقطة متحولة، أى فعلية سردية أخرى تواصل الفعلية الأولى، تتأثر بها دون أن تؤثر فيها، شأن ارتباط اللاحق بالسابق وإن اختـزن السـابق إمكانات وجـود اللاحق . ويميل الملفـوظ الحكائى إلى وضـوح الرسالة وتجلى معانى مدلولاتها؛ إذ لا يهدف الحاكى إلى إدخال المتقبل فى دائرة العجيب الغامض بل يسعى إلى إمتاعه برسم الحركات والهيئات، وبعض ملامح الجسد الممكن فى عرائه، بغية إمتاعه وتحريك مخياله دون كبير عناء .

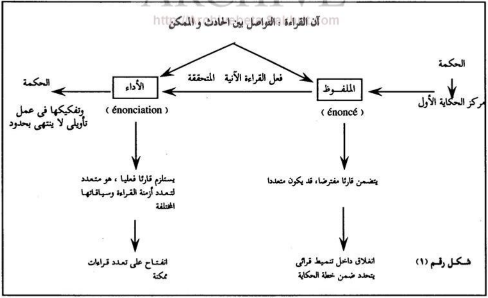
* جامعة الوسط ، سوسة ، تونس .

١/١ .

إلا أن المتقبل اثنان، أحدهما خارج عن النص ـ الملفوظ متصل به بفعل القراءة، والآخر قائم فيه. فيبدو الأول نقطة متحولة فى مجرى الزمن لتعدد لحظات القراءة وسياقاتها ، وهو قارئ عدد، فى حين يتجمع الثانى عند تقبل الملفوظ وتفكيك عناصر بنائه وتجويز ما يمكن تأويله قارئا واحدا مفترضا، وإن تعددت الإمكانات القرائية ، لأنه من النص ـ الملفوظ وإليه، برغم تحوله إلى فعل أداء يستلزم وصل الملفوظ بالتقبل فالحاكى، وقد أسس النص ـ الملفوظ ، تمثل من البدء قارئا ما هو القارئ المفترض وتنميطا قرائيا يستجيب لخطة الحكاية وغرضها الحكمى والإمتاعى ، فى آن، الكامن فيها، كما وضع حلقات تواصل بين أطراف عدة: راو هو قناع الحاكى، وملفوظ قابل من داخل بنائه للتلقى والفهم و متقبل هو جزء من مشروع الحاكى، بعضه مجموع دوال يتضمنها النص، وبعضه الآخر إمكانات تأويل تفتح الملفوظ الحكائى باستمرار على مستقبل القراءة المتعددة فى أزمنة وسياقات مختلفة. فالمتقبل الثانى (القارئ المفترض) مجرد فى ضمنى الملفوظ الذى استقر فى مدار خطة حكائية مشتركة تكررت أنساقها المعرفية فى تراث الحكاية، واستلزمت إخضاع نسيج الأحداث والشخصيات، وشتى المدلولات، لمركز قيمى له ثوابته العقدية لتبليغ حكمة بأساليب حكائية يراد بها الإمتاع والإفادة معاً .

ولئن تعددت حلقات الإيصال وأساليبه ومواطن التقبل، فإن الخطاب أحادى الغرض يذكر بالبدء فى مطلع الحكاية الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) (١) ، إذ ينفتح على الكثرة فى الأساليب والدلالات الفرعية وينغلق فى الاتجاه الآخر للتقبل،كى يستعيد تمركزه الأول ويندمج فى الموقف الحكمى ذاته الذى من أجله تأسست الحكاية .

إلا أن القراءة فعل مغاير لفعل الحكاية، ذلك ما يجوز فى بعض القراءات تفكيك الموقف الحكمى للوقوف عند الثوابت الدفينة المنتشرة آثارها داخل نسيج الأحداث، فتختلف دلالة القارئ والقراءة من الملفوظ ذاته إلى الأداء الذى يحول الملفوظ إلى فعل تلفظ فى آنية القراءة : (شكل رقم (١))



شكل رقم (١)

وتتولد عند القراءة مجموعة أسئلة، تجسم اندماج القارئ فى ذات الملفوظ وتواصله مع الحاكى الأول واضع الحكاية، ومع الحاكى الثانى (الراوى) المباشر لنقل الأحداث من موقع يحدده له الحاكى الأول، ومع الشخصيات والأحداث فى توزيعها الوظيفى، والدلالات الحكائية فى لعبة انكشافها واحتجابها : (شكل رقم(٢))

٢/١

فلم اختيار «حمال» بطلا للحكاية؟ ولم التخطيط حكائيا لإدخال الحمال إلى القصر؟ وما السر فى هدم الحدود الفاصلة بين الحمال (الرجل) والمرأة، وإزالة الحواجز بين فئة الكادحين، ممثلة فى الحمال، ومالكى السيادة والمال والجاه كما يظهرون فى النساء والقصر وما فى القصر من بذخ واستهتار ؟

لا تنحبس فعلية الخطاب الحكائى فى حال عارضة، أو حادث يتكرر، بل تنبثق من حدث يختزن عددا من إمكانات التفرغ والتكاثر: «وبينما هو فى السوق يوما من الأيام متكئا على قفصه إذ وقفت عليه امرأة ..».

إن «إذ» الفجائية قضت، منذ البدء، نفى الاحتمالات المتعددة لتطور الأحداث؛ فهى لعبة التجميع والاستثناء، أو «الانتخاب» الذى يحتم اختيار إمكان واحد ونفى جميع الإمكانات الأخرى دفعة واحدة فى آن الحكى ...

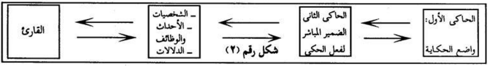
٢ ـ حركات النص الحكائى .

تتراكم المفاجآت قصد الإدهاش فى سلسلة أحداث تتواصل تبعا لمنطق توليدى تسمح به بنية الحدث الأول: حمال تعترض سبيله امرأة، وفى الحدث مقابلة بين المكشوف والمستتر، رجل (حمال) أعزب فى السوق «متكئ على قفصه» .. وامرأة «ملتفة بإزار موصلى من حرير ...، رفعت قناعها...، عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف...» ، وإذا الحدث مجال سردى يؤالف بين متنافرين فى معتاد الحياة المجتمعية تبعا للظاهر والمتكشف؛ إذ يتواصل شخصان يختلفان جنسا وتركيب خلقة، ويتباعدان فى سلم القيمة الاجتماعية، استنادا فى التأويل إلى هيئة كل منهما وإلى مجمل الأفعال المتصلة بالضميرين داخل سياق المشهد الواحد .

تتواتر أفعال الأمر وتتخللها أفعال دالة على حركات تمثل الاستجابة الفورية لمجمل الأفعال الأولى :

أفعال الأمر	الأفعال الدالة على الاستجابة الفورية ..
ـ هات قفصك واتبعنى	ـ أخذ القفص وتبعها
ـ احمله ..	ـ حمل القفص وتبعها
ـ احمل	ـ حمل وتبعها
ـ احمل يا حمال	ـ فحمل وتبعها ...
ـ احمل واتبعنى	ـ فحمل القفص وتبعها به إلى أن أتت دارا مليحة ...
ـ احمل قفصك واتبعنى	

يتنزل مجمل الأفعال فى مكان محدد له علاماته وأشياؤه الخاصة يعرف لحظة التمثل الشمولى بـ«السوق» ومنه إلى «دار مليحة» ، وتجسيم شبكة الأفعال نظاما من الحركات والروابط بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء ضمن نسق سردى تتمحور نواته حول فعلية واحدة متكررة : الشراء، وما يتصل به من من أمر واستجابة، إنه الحدث الواحد وإن تفرع إلى أحداث صغرى تبعا لتعدد السياقات : بائع الزيتون والفاكهانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار.. ،



شكل رقم (٢)

وللاختلاف بين الأشياء عند النظر فى الحاجات الحافزة على تعدد مرات الشراء وكما تتعدد المشاهد داخل المكان الواحد، فإن «الشراء» ، ذلك الفعل المتكرر، علامة الزمن الذى يمدد بالقصد السردى لإثبات الوظيفة الواحدة بأساليب مختلفة، وبذلك يتسع مجال الحدث تبعا لخطة السرد الحكائى فى احتفائه بالأحداث أكثر من اهتمامه بالشخصيات، كأن السارد وهو يشرف، من الأعلى، على المجال السردى ينظر إلى الأحداث فى نسيجها العام ولا يرى من الشخصيات «الحمال والمرأة وبائع الزيتون والفاكهانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار..» إلا ظلالا باهتة لا تطفو على سطح الأحداث ولا تستقطب تأثيراتها فى أبنية نفسية بها تعرف الشخصيات فى أجناس السرد المعاصر. وتختلف المرأة والحمال عن الشخصيات الأخرى فى الاقتراب من حيز تسمية تحيل على مجتمع ما هو مجتمع الحكاية الناطق بها والمندس فيها.. وتبدو المرأة ، عند الوصل بين أجزاء الحكاية ، مبعث السرد ونواته الأولى وأفقه التأويلى. فهى بمثابة الحد، خلال الحيز السردى الأول، الفاصل بين عالم الأنثى الخاص وعالم الرجال؛ ذلك العالم الخارجى، وهى النافذة تفتح على الداخل عند انتهاء الحيز السردى الأول وابتداء الحيز الثانى .

«إلى أن أتت دارا مليحة» ، ينقطع مجرى أول للأحداث وتحصل النقلة من سياق مكانى هو مركز الفعلية كما تظهر فى شبكة أفعال إلى سياق مكانى ثان هو مركز فعلية جديدة، تتجسم فى شبكة أخرى من الأفعال تبعا لوظيفة سردية مغايرة للوظيفة السابقة: «وإذا بالباب قد انفتح..» ، بهذه الجملة السردية يكون التحول من فضاء الشارع إلى القصر وما فى القصر من أشياء وأفعال. يستحضر الراوى المتقبل ضمنيا ويحرص على إدهاشه بالعجيب المتخيل الذى يفضى إلى المرئى المحسوس .

فيجوز السارد بالانتقال من المجرى السردى الأول إلى الثانى هدم الحدود الفاصلة، دفعة واحدة، بين الفقراء والأثرياء من ناحية وبين الرجال ممثلين فى الحمال والنساء من ناحية ثانية. بذلك يغرق العجيب فى متخيل يهدم سلطة الواقع ويشرع فى الآن ذاته سلطة الحكاية .

إن انفتاح الباب يعنى فى الحكاية بدء تجاوز المحظور؛ إذ يمثل الباب فاصلاً بين عالم «الحريم» وعالم الرجال، وتكون المرأة، خلافاً للسائد، المشرع الأول لهذا التجاوز، فهى التى تجولت فى عالم الرجال (قيامها بالشراء) ، وبادرت الحمال بالكلام واصطحبته إلى القصر وأدخلته إلى البهو ثم سمحت له بأن يحضر مجلس النساء فى غياب الرجال الأقارب .

ولأن سارد حكايات (ألف ليلة وليلة) واحد وإن تعددت السياقات، فإن خطة السرد متناظمة تبعا لثوابت أسلوبية وأخرى قيمية أخلاقية تتكرر على امتداد الحكايات، وكما يستقطب الحدث الشخصية فى تدفق خطاب يتأسس بالحكمة، ومن أجلها تظهر المرأة علامة الخيانة والمكر والخديعة والقدرة العجيبة على مغالبة الرجل حد التغلب عليه أحيانا كثيرة بالحيلة والجمال، وهى مجمع تناقضات بين الجمال الخلقى والقبح الخلقى كأن– تقدم على الخيانة فى مواطن عدة تعليلا للحكاية المجملة (القص) ولإقدام شهريار على القتل (الدافع إلى القص)، وكأن تظهر أدة للخلاص فى آن .

تستمر المرأة فى المجرى السردى الثانى علامة للحركة الدؤوب، تؤثر فى الآخر (الرجل) ولا تتأثر به. وإذا كان تغلبها الضمنى على الرجل فى المجرى الأول يرد إلى سلطة المال وحاجة الرجل (الحمال) إلى العمل للتحصل على الرزق، فإن خلال المجرى الثانى لا يحيد عن سلطة المال مع إضافة دلالة الكثرة (النساء) فى مقابلة الواحد (الحمال) ثم الكثرة القليلة عند ظهور «الأعجام الثلاثة». وكما ترد كثرة أفعال الأمر فى المجرى السردى الأول إلى المرأة، مجمع سمات القوة الغالبة (المال والجمال)، فى مواجهة القوة النقيض ممثلة فى الجهد العضلى عند الاستجابة الفورية لمجمل أفعال الأمر،

فإنها تستمر داخل سياق المرأة ـ العدد ، فتتسع الهوة الفاصلة بين السلطة والسلطة المغايرة فى الاتجاه النقيض، ويزداد بذلك الطوق المضروب سرديا حول الرجل (الحمال) ضيقا .

يتجاوز السرد فى المجرى الثانى التباطؤ المقصود وتكرار الحدث الواحد بأشكال مختلفة إلى الحركة السريعة فى حيز سردى محدود ، فيعج المكان بالأشياء والأفعال الدالة على الحركات :

«قامت الصبية من السرير ... نهضت من السرير ... خطرت قليلا ... قالت (يليه فعل أمر: حطوا عن ...) ... أفرغن ... صففن.. أعطين الحمال دينارين ... قلن له ... قالت له الصبية .. التفتت ... قالت لها ... فقلن له.. سمعت البنات ... قالت صاحبة الدار... قالت الدلالة قامت الدلالة .. شدت وسطها.. روقت المدام .. أحضرت .. قدمت المدام ... جلست ... تضربه ... قامت البوابة... رمت نفسها ... لعبت فى الماء ... أخذت الماء فى فمها ... بخت الحمال ... غسلت أعضاءها ... مسكته...»

تقابلها أفعال الرجل الخاضع لإرادة المرأة :

«نظر الحمال .. وجدها صبية .. قال .. فنظر.. لم ير .. قال الحمال .. قال .. فرح الحمال .. قال ... جلس ».

تواصل هذه الحكاية الفرعية إعلان انتصار المرأة على الرجل بالجمال والحيلة، وفى ذلك تكرار لوظيفة سردية وسمت الحكاية الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) والحكاية المتفرعة عنها فى نسق توالد البنية الاستطرادية بطابع الحكمة المعلنة فى بدء السرد وشبه الخفية فى غمرة تدفق الأحداث. فالمرأة هى علامة الخطيئة فى تمثل الوجود عامة بمرجع عقدى محدد وفى الوجود الحكائى، وهى علامة الوهن فى ظاهر التركيب الخلقى ورمز القوة الغالبة؛ إذ وراء العجز الظاهر قدرة عجيبة على المغالبة حد التغلب بما تمتلكه من أسلحة الجمال والذكاء ...

إن فعلية النص الحكائى الكبرى ـ وإن لم تستقر فى معلن دلالى ـ هى فعلية مسكونة بالصراع بتوجيه ضمنى من السارد؛ ذلك الضمير المختفى وراء اسمية شهرزاد، الكيان السردى القادر على إنطاق الصمت بالكلم الحكائى وممارسة سحر اللغة عبر ذات متخيلة ؛ هى المرأة تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن يتحقق فعلا حكائيا يمنع القتل ويغير مجراه من الدم يسفك إلى القوة تولد نقيضها وتثمر حياة .

٣ ـ فى القوة، والقوة المضادة .

لا يحيلنا النص مباشرة إلى مصادر القوة ، وإنما هى علامات مختلفة يمكن أن تجمع بالتأويل فى نواة مفترضة هى الحافز الأول على فعل السرد وهى الطاقات المتعددة تسكن الأفعال وتحتم انتشارها فى علاقات تضاد أحيانا وتآلف أحيانا أخرى، مع الاختلاف داخل أى من الصنفين. تطفو القوة والقوة المضادة على سطح الأحداث عند تجميع الأفعال والدوال الحافة بها، فتبدو الأولى جمالاً يبصر بالحيلة والذكاء، فى حين تظهر الثانية قوة عضلية مكفوفة للوضع الاجتماعى (الفقر) ولانتفاء سمات القوة الأولى، ومنها الذكاء على وجه الخصوص.

على ذلك الأساس، تختزن العلاقة الضمنية بين القوتين صراعا يندس داخل أدق خيوط النسيج السردى ويسكن الشخصيات فى حركاتها الظلية الباهتة، ويخترق كامل البناء الحكائى ليومئ إلى ما وراء شهرزاد؛ حيث مركز السارد الأول المختفى ومكمن الخطة السردية .

٣ / ١

يتكرر وصف الجمال الأنثوى لتشويق السامع وشد انتباهه من وصف الدلالة فى مطلع المجرى السردى الأول إلى وصف الصبية فى المجرى الثانى: « فوجدها صبية

رشيقة القد قاعدة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان...»، وفى الوصفين إحالة على المجرد والمطلق أحيانا كثيرة، وعلى الحسى أحيانا أخرى، دون التوغل فى التفاصيل. لقد اهتم السارد الواصف بإبراز الجسد الأنثوى تجسيما لرغبة الآخر (الرجل) فى التمتع بالمرأة ــ الحكاية ، وفى ذلك الوصف المشهدى صورة الآخر تنعكس فى ذات الرجل الحاكى والرجل المتقبل. فتخضع المرأة ـ الحكاية لخطة وصفية تتأسس على خبرة جمالية هى خبرة المجموعة الحاكية داخل السارد الواحد والمحكية فى سلسلة المتقبلين داخل العصر الواحد وضمن عصور مختلفة .

ليس جمال المرأة، عودا إلى خطة السرد والوصف، توغلا كاملا فى التجريد أو التدقيق، وإنما هو وجود مخيل يمر فى مجرى السرد طيفى السمات والحركات، هو العرى يشد إليه الأنظار :

«قامت البوابة وتجردت من ثيابها وصارت عريانة ثم رمت نفسها فى تلك البحيرة ولعبت فى الماء وأخذت الماء فى فمها وبخت الحمال ثم غسلت أعضاءها ثم أشارت إلى نهديها ..» .

وعند البحث فى سمات ذلك العرى تتأكد صورة الجمال الطيفى؛ إذ تلتقى الأسماء : «القد ، النهد، العيون، الحواجب، الخدود، الفم، الوجه، النهدان، البطن، الأعضاء ...»، والأفعال الدالة على الحركات: «نهضت، خطرت، رمت نفسها، لعبت فى الماء، أخذت الماء فى فمها، بخت، غسلت أعضاءها، أشارت إلى نهديها ...»، فى رسم ملامح جسد هو أقرب إلى التخييل منه إلى الرؤية فى واقع الوجود الحسى، يوصف فى إثارة لا تقتصر على الجنس بل تصل بين لذة الاستمتاع أو التقبل الحكائى ولذة تمثل الآخر عبر أنسجة تداخل بين الحلم والواقع .

ويكون الحمال (الرجل) ، فى لعبة الحكى، عينا تبصر الجسد الأنثوى فى سماته وأفعاله، باندهاش لا يختلف فى الماهية عن اندهاش السارد المندمج مع ما يرويه للآخرين، ولا عن اندهاش المتقبل الممكن .

بهذا التأويل لا تخرج قوة المرأة الممكنة عن مدار القوة الأخرى التى هى، فى ظاهر البناء السردى، قوة مغلوبة، وهى عند المبحث التأويلى مصدر تشريع وجود القوة الأولى بمتكررات رسم المرأة فى أذهان عامة الرجال .

٢ / ٣

إلا أن قوة المرأة تتجاوز حدود الجسد، فى تثنيائه المدهشة وصفاته وأفعاله، إلى ما وراء الظاهر، حيث تكمن قوة أخرى أعمق تأثيرا من الأولى هى الذكاء أو الحيلة، فتمتلك المرأة الرجل بالمال والجمال (الدلالة) وبالجمال والحيلة (نساء الدار). وما لا يباح فى ظاهر الحياة الاجتماعية يتحقق فى سرها، أى فى جهر الحكاية عند التنقل من السوق إلى داخل الدار، بذلك تجوز الرؤية من ثقب الحكاية وعبر موطن السارد الرائى الكشف عن المحتجب، وتهتك أسرار التخفى دون الالتجاء إلى الرمز أو الإيماء. لقد استطاعت المرأة بالحيلة إقامة مجلس خمرى فى غياب سلطة الرجل، وحولت المكان المغلق (القصر) إلى فضاء للتحرر الكامل بالخمرة والعرى الجسدى والفعل الجنسى، قولا وحركة .

فالتحم الذكاء والجمال فى بناء قوة أنثوية ظهرت فى الجسد والعقل عند تداخلهما الوظيفى؛ إذ جمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل هو جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحياناً .

وإذا كانت قوة الرجل (الحمال) تنحصر فى عصرنته، بما تسفر عنه أفعال الاستجابة لأفعال الأمر، فإن قوة المرأة ذات ماهية مغايرة، لأنها تتجاوز الحسى إلى ما وراء الحس، حيث الإثارة والإدهاش والقدرة على منع أية قوة ذكرية من الانتشار داخل مجالها الخاص حد السيطرة والتملك .

٤ ـ

غير أن ظاهر الحكاية لا يتلاءم كليا مع ما هو محتجب فيها دلالة، بالرغم من أنها حكاية المرأة دون منازع ، ذلك أن السارد هو الذى خطط لتلك القوة بما يتناقض فى الظاهر مع «منطق» الصراع القائم فى الحكاية بين الجنسين، وبما يؤكد، عند قراءة المحتجب، قوة الذكر الأقوى الذى يصف الآخر (الأنثى)، ويبالغ فى تعظيم قوته ليشحن الرسالة الحكمية المبثوثة داخل أنسجة السرد بمعانى الإدهاش والتحذير، ولكى يصل بين الحكاية وغيرها من الحكايات الفرعية، وبين مجمل هذه الحكايات والحكاية الإطار، عودا بالكثرة إلى الواحد وبالفرع إلى الأصل .

فتستمد المرأة سماتها من الحكاية ذاتها بل هى الحكاية تتفرع بقصد التشويق والإدهاش، خدمة لغرض بدئى انطلقت منه الحكايات ولم تحد عنه، وظلت شديدة الارتباط به إيماء أو تصريحا، هو تبليغ الحكمة لمن هو فى حاجة إليها (٢) . وإذا كان نسيج الأحداث والشخصيات في أجناس السرد الأدبى المعاصر هما الأسلوب والدلالة معا، يظهران مجتمعين ويتركان آثارهما بما يحيل على واقع أو وقائع، فإن الحكاية يمكن، عند التفكيك وإعادة البناء، اختزالها فى غرض الحكمة؛ يساعد على ذلك إحالة الأسلوب، وما يتضمنه من دلالة، على المجرد فى مطلق التخيل .

فالحكاية ، بناء على ما سبق، هى التوجه نحو الأعلى حكمة، لا تقل خطورة عن الحكمة فى النص القرآنى ولكن بأساليب يراد بها التقدم بالرسالة الحكمية إلى عامة الناس، وهى التوجه نحو الأعلى مثالا ينتزع من المرأة أهم سماتها الآدمية كى تنقلب إلى فكرة مجردة هى وليدة ذهن جمعى، أو تحول بالقصد إلى ذات مشوهة قادرة على إيذاء الآخر (الرجل) بما تمتلكه من جمال وذكاء وجرأة حد الاستهزاء بالقيم والأخلاق السائدة.

وبذلك ينتصر فى الحكاية، وفى سابقها ولاحقها، ثابت عقلانى يقابل بين الخير والشر ويغلب الأول على الثانى، فلا يبقى من الحكاية عند تفكيكها إلا المرأة، تلك الذات المشوهة ، وموقف عقدى يعيد سلطة الظاهر إلى سلطة المختفى، والكثرة أسلوبا ودلالة وقيمة خلقية إلى الواحد المطلق .

الهوامش :

(١) اعتمدت جزءا من **«حكاية الحمال والبنات»**، من الليلة التاسعة والعاشرة، **ألف ليلة وليلة** ، دار العودة ، ١٩٨٨ ص ٣٣ ـ ٣٦ .

(٢) ورد فى مقدمة **ألف ليلة وليلة** بعد البسملة والحمدلة والصلاة : «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ..» **ألف ليلة وليلة** ، دار العودة ، ١٩٨٨، ص٥ .



الراعى والحملان

قراءة فى الحمال والبنات

محمد بدوى*

«يجمع الراعى قطيعه، يرشده ويقوده. غير أن ما يجمعه لا يعدو أن يكون أفرادا مشتتين، يتجمعون عند سماع صوته (أصفر فيجتمعون). وبالعكس، يكفى أن يختفى الراعى ليتفرّق القطيع».

ميشيل فوكوه

خداع السرد:

تلوح حكاية «الحمال مع البنات الثلاثة فى بغداد» وهى تنطوى على قدر كبير من المكر والخداع. مكر هو نوع من اللعب؛ لعب الكلمات والعلامات والإشارات الذى ينهض بوظيفة محددة هى ملاءمة المقدمة لوظيفتها المنبثقة من الحكاية ومشروعها وطرائقها لإنجاز هذا المشروع. ومن ثم نشعر أننا نستدرج دون تنبه إلى خداع السرد ومكره. العنوان يوحى بأن السرد سيتمحور حول رجل شاب فقير يعمل حمالاً فى بغداد مع طائفة من البنات، فإذا قرأنا الحكاية اكتشفنا الخديعة؛ فليس الحمال سوى شخصية من الشخصيات التى تتحرك فى فضاء الحكاية، وليس ثمة مايميزه عن غيره، بحيث يوضع فى العنوان، لاهو بطل الحكاية ولا حتى من ينهضون بدور فذّ فى أحداثها، ولا هو ممن ينالون خيراً على يدى الخليفة كما نال الآخرون، إنه فقط الخيط الأول فى حكاية كثيفة؛ عنصر من عناصر الفضاء، يشارك فى إبراز غيره، وفى إضافة بعض اللمسات على جو الأحداث. محض صعلوك فقير، مستطيع بغيره، يؤدى دوراً ثم ينفلت من قبضة السارد إلى حياته المعذبة، فقد ظلّ كما هو حمالاً فقيراً، وأصر السارد على تأبيده فى وضعيته، وبرغم ما قام به فلم يكافأ على شئ. لقد دخل الحكاية حمالاً أعزب فقيراً، وخرج منها كذلك.

* مدرس الأدب العربى الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

لكن للحمال وظيفة نصية ينهض بها كما أوكلها إليه سارد الحكاية. إنه أول من نصطدم به فى الفضاء فندخل معه إلى البيت، أى يجاوز بنا العتبة الفاصلة بين فضاء وفضاء، ومن ثم فهو ممثل الخارج السطحى، ممثل السوق الذى يمكن أن يكون مسرح لقاء الرجال بالنساء، لكنه لايقوم بما يقوم به البيت من مهام. السوق عالم الضوء والحياة المجانية الصاخبة، والانكشاف، فيما ينطوى البيت على إمكانات مغايرة تجعله مغلقاً فى وجه التلصص، والعيون المقتحمة، والآذان المتسمعة التى تبتغى فضح الأسرار وإباحة المكنون المخبّأ للوضوح والشمس. أهمية الحمال إذن تنبع - فحسب - من كونه ممثل السوق والوضوح وهوان الأشياء وخفتها لا من الدور الذى يوكل إليه فى بناء الحدث وتنميته، ومن ثم فوضعه فى العنوان ضرب من الخداع.

بيد أنّ العنوان يمارس ضرباً آخر من الخداع، فهو إذ يضع الحمال مع البنات فى قران واحد فإنما يخلق «أفق انتظار» محدد. البنات تعنى النساء اللاتى لم يتزوجن، اللاتى لم يبن بهن. وقد كانت كلمة «بنت» تعنى يوما الأنثى بعامة، أى المرأة، فى مقابل الابن، لكن المجتمعات العربية الحديثة تشير بالكلمة إلى المرأة فى طور معين، هو الطور السابق على الزواج. ويبدو أن هذا المعنى كان قائما حتى مع دلالة الكلمة على الأنثى بعامة، فقد كانت كلمة البنات دلالة على التماثيل الصغيرة التى كان الأطفال يلعبون بها فى صباهم. وفى هذا، فإن وضع كلمة الحمال مع البنات فى قران واحد يوحى بمغامرة رجل فقير مع نمط من السندريلا، وما يرتبط بها من دلالات. لكن من ناحية أخرى، تشير كلمة البنات فى كثير من استعمالاتها إلى معنى آخر يرتبط بالمرأة العامة، وعلى وجه الدقة بالبغاء، فنحن نقول بنات الهوى، وبنات الليل... إلخ، والعنوان فى هذه الحالة ينضح بدلالات اللهو والمجون، خاصة فى بغداد؛ مدينة الازدهار والمتعة والإماء، فإذا قرأنا الحكاية عرفنا أنّ الصورتين اللتين يشى بهما العنوان ليستا فى الحكاية [1].

ولا يقف الخداع عند العنوان [2] الذى جاء بالغ البساطة، وإنما يتعداه إلى استهلال الحكاية. البنت مقنعة - تماماً كالحكاية - ولكنها بعد برهة ترفع قناعها ليظهر من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة، فتسلب الحمال الفقير الأعزب لبه، فيتبعها كالمنوم. وهو ما يحدث لنا مع الحكاية. إذ ندخل فضاءها عبر مشهد حى فى سوق تقليدية من أسواق المدن العربية فى العصور الوسيطة، على نقيض الكثير من الحكايات التى تبدأ بتقديم الشخصية الأساسية الفاعلة فى الحكاية، عبر وصفها وتلخيص ماضيها. وما إن ندلف إلى البيت حتى ننتقل إلى فضاء غامض مموّه فى بيت تسكنه ثلاث بنات ساحرات الجمال، وحين يراهنّ الحمال يسلبن لبه، فيكاد القفص أن يهوى من فوق رأسه. من السوق إلى البيت، تبدو الحكاية مغوية للحمال ولنا فى آن. حتى إذا جاء الليل وغابت الشمس، دخلنا فى فضاء مغاير. حين يدخل الحمال البيت تبدأ الحكاية فى استعراض البنات؛ الأولى جبينها هلال، والثانية وجهها يخجل الشمس المضيئة، والثالثة تخطر أمام الحمال جيئة وذهاباً فى مشهد مغو مثقل بالأمانى الغامضة. وما أن يعلم الحمال أنهن وحيدات ويعشن دون رجال، حتى يتشبث بالمكوث، فهن ثلاث والمنارة لا تثبت إلا على أربعة. إن الوظيفة الوصفية هنا بالغة الوضوح؛ حيث الوصف أداة السارد لتحقيق الخداع والتمهل لدى التفصيلات، بحيث نسلم للفضاء، ونندمج فيه.

وهكذا خُدعَ الحمّال، ومن بعده الصعاليك الثلاثة، والخليفة هارون، ووزيره جعفر، وسياف نقمته مسرور. فالبنات على عكس ما يظهرن تماماً. إنهن

يتحركن في رشاقة، ويقدمن الطعام في كرم، ويشربن ويغنين. وخلف الجمال الفادح والفرح العارم بالحياة، هنالك تشوه داخلي بعيد الغور. مع ذلك تقدمهن الحكاية حذرات مع القادمين؛ ربما لأنهن تعرضن لأشياء سنعرفها حين نوغل في القراءة. ولذلك يقلن للحمال: «نحن بنات ونخاف أن نودع السر عند من لا يحفظه»، وحين يصرّ على المكوث معهن يطلبن منه أن يقرأ ما نقش على الباب:

«فقلن له تبيت عندنا بشرط أن تدخل تحت الحكم ومهما رأيته لا تسأل عنه ولا عن سببه. فقال «نعم» فقلن «قم واقرأ ما على الباب مكتوباً». فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك».

هكذا تبدو العبارة التي نقشت بماء الذهب كأنها لغز محير يوقظ الرغبة في فضحه، وتتآزر مع الليل والبوابة الضخمة على إخفاء أسرارهن التي يخفن أن يودعنها لدى من لا يحفظ السرّ. كأن النقش علامة سميوطيقية تشير إلى أفق غامض سنلجه بعد قليل، وبرغم مخادعة السرد لنا ، فإنه حريص على إعدادنا لتلقيه.

لكن، أيعني قولنا، إنّ الحكاية تخادعنا، أن ساردها قد أخلّ بالعقد الذي وقعه معنا منذ بداية الليالي؟ من وجهة نظر هذا التحليل لا، إنما الخداع رداء يخايلنا فقط، حتى لا يفضح الفضاء لأول وهلة، محاولاً أن يستدرجنا. ثمة جو واش بالخفة والمرح، فضاء برئ من ثقل المحرمات، لكن هذا الفضاء مجرد عتبة تفصل بين المرح والوحشية، فنجد أنفسنا قد تورطنا فنشعر بالخديعة. لقد وعدنا بحكاية خفيفة مرحة فإذا بها تأخذنا بعيدا عن سهرة الحب والشراب، كاسرةً توقعاتنا، وتدخلنا مع الليل إلى فضاء مريب، فنشعر بالضياع ، ولسان حالنا يقول ما قاله الصعاليك: «ليتنا ما دخلنا هذه الدار، وكنا بتنا على الكيمان، فقد تكدر مبيتنا هنا بشئ يقطع الصلب».

لكن برغم عناصر المخايلة والخداع جميعاً، سنجد مقدمة الحكاية بائةً علامات تومئ إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما يكمن خلفه من أسرار. لدينا ـ أولاً ـ العبارة المنقوشة على الباب لتبده الداخل، ولها طبيعة تحريضية، وهى حافز مؤجل، ستتضح وظيفته فيما بعد. ولدينا ـ ثانياً ـ بثّ المأساوى فى الملهوى، على نحو ما نرى فى الحوار الدائر بين البنات والحمال، وهن يساومنه على مبيته فى بيتهن نظير قدر من المال، ومثل المشهد الماجن بعد تحكم الشراب فيهن وفيه، وما ينطوى عليه من ظلال دلالية محصورة فى حقل معين. إنّ اللهو بتحسس الأعضاء الجنسية والتبارى حول أسماء وكنى الأير والفرج فى مأدبة العربدة orgiastic banquet [٣]، كما تعبر إحدى الباحثات، لا يشى بالمرح الماجن والتهتك فحسب، وإنما يشير أيضاً إلى الحواجز الصماء التى تنهض بين الرجال والنساء، وتذودكلاً منهما أن يرد الآخر، إلى ذلك هناك الإيماء إلى الصراع الأبدى الدائم بين الأنثى والذكر. بعبارة أخرى، يكشف الهزل عن قول جاد مؤداه أنّ العلاقة الجنسية هى محرق الحياة. وحين نتقدم فى القراءة، سنجد أن ما يحدث للشخصيات جميعاً، باستثناء الخليفة ووزيره والحمال، ينتج عن هذه العلاقة من خلال الحب أو النزو الجنسى أو اختراق المحرم.

المشهد اللاهى يمكن تفسيره طبعاً بما يحوط الحكايات بوصفها نصوصاً حرة من ظروف تكون وإنتاج. أعنى أنّ بإمكاننا أن نردّ المشهد عموماً إلى حضور السامع أو القارئ ورغبة النص فى إرضائه. وهو مايحدث فى حكايات أخرى، وفى أماكن أخرى من حكايتنا، فيما بعد؛ حيث كثيرا ما نجد مشهداً مسرفاً فى تفاصيل الاتصال الجنسى، أو وصفا مسهبا لامرأة جميلة أو حتى لغلام جميل. أقول قد يكون ممكنا تفسير مشهد

حكايتنا فى سياق كهذا. لكن حتى فى هذه الحالة لا سبيل أمامنا سوى فهمه وتأويله برغم فهمنا علة وجوده أو دلالته. فأولاً- نحن لسنا خارج الزمان والمكان، بل إننا فى القلب من تأثيرهما. وكلّ نص أدبى يحيا فى عصرٍ ما ويستهلك لابد لنا من تأويله لصالح هذا العصر. وثانيا - أنّ الإقدام على نزع المشهد من الحكاية توهماً لعدم وظيفيته، بدعوى الأخلاق أو التحقيق العلمى .. إلخ، يعنى أنه خارج بنية النص الفيزيقية؛ أى أننا نعطى لأنفسنا الحق فى تجزئ النص وتفتيته، بل تدميره فيزيقياً. لذلك قلت إنّ المشهد خداع، وإنّ خداع السرد جزء من لعب الحكاية، ينظم الفضاء ويؤسس الدلالة، وبخاصة إن فهمنا المعنى العميق للخداع فى مثل هذا السياق، وأعنى به تناقض المظهر والمخبر. فالحكاية تقدم البنات كأنهن براء من أية متاعب، وهن فى الحقيقة ينطوين على داخل عميق معذب. وما الفرح بالحياة إلا انفلات من قهرها بتبنى نقيضه، الذى يقربنا من الاحتفالية، حيث تتحرر البنات ومعهن الحمال من مواضعات الحياة الاجتماعية التى ترزح تحت وطأة نسق قيمى صارم كابح لهواجس التمرد والانفلات. وبرغم توظيف السارد للمشهد فى الإيحاء بالخداع، إلا أنّ لهذا الضرب من اللهو وجوداً فعلياً، على الأقل فى بعض مناطق شبه الجزيرة العربية. فقد جالس سحيم الشاعر نسوة من صبير بن يربوع «وكان من شأنهم إذا جلسوا للغزل أن يتعابثوا بشق الثياب وشدة المعالجة على إبداء المحاسن». وقد صور سحيم هذا اللهو فى شعرٍ له:

كأنّ الصُّبَيْرِيات يوم لقيننا
ظباء حنتْ أعناقها فى المكانس
وهن بنات القوم إن يشعروا بنا
يكن فى بنات القوم إحدى الدهارس
فكم قد شققنا من رداء منيّر
ومن برقع عن طفلة غير عانس
إذا شق بردٌ شق بالبرد برقع
دواليك حتى كلنا غيرُ لابس (٤)

والأبيات من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى شرح كثير؛ جالس الشاعر بنات من الصبيريات، يشبهن الظباء وهن من الحرائر، فجلسوا جميعاً للغزل والتبارى حول إبداء المحاسن، فهم يشقون أرديتهم حتى صار الجميع عراة؛ الشاعر العبد والفتيات الحرائر جميعاً. لقد كان مثل هذا اللهو معروفاً إذن فى بلاد العرب أو بعضها، وقد يكون بقايا حفلات ماجنة كانت جزءاً من طقوس دينية انتهت وبادت. لكن الغريب أنّ مثل هذه المشاهد دائما ما يكون الرجل فيها عبداً أو رجلاً من الفقراء. فالحفلات الماجنة التى كانت تقيمها زوج شهريار الخائنة ، كانت تحدث فى غيابه مع العبيد، وأبيات سحيم تدل على ذلك، أما الحمال فى مشهد حكايتنا، فليس عبداً بالمعنى الحقوقى، لكن وضعيته لاتجاوز وضع العبد كثيراً.

إلى ذلك كله ينطوى المشهد، برغم عريه وهزله، على تعارضات تؤسس معنى الحكاية. وهى تعارضات تنضوى تحت تعارض أساسى هو الخارج/الداخل، مثل: السوق/البيت، النهار/الليل، سطح الأرض/القبو، وهى تعارضات تطرح علينا إشكالات طابعها أخلاقى. بيد أن هذا الطابع الأخلاقى لا ينفى أن الحكاية مثقلة بما يشير إلى التاريخ: ثمة أسماء تاريخية كالرشيد وجعفر والأمين، وثمة المكان المحدد تحديداً واضحاً فى أبعاده وفى وظيفته النصيّة معا. كما أن وصف البنات بالبابليات، ونسبة التفاح إلى الشام، والخوخ إلى عمان، والياسمين إلى حلب، والليمون والخيار إلى مصر... إلخ، يومئ إلى أفق السارد، وإلى برهة تاريخية معينة كان فيها المكان فضاء مفتوحاً أمام الناس لينتقلوا ويسافروا. إن سعة المكان وانفساحه وانعدام الحواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها. بل إنّ

الحكاية تمتد بهذا الملك بحيث يشمل اللامكان، حيث تشير صراحة إلى مكانة أمير المؤمنين وسلطته حتى على الكائنات غير البشرية. ذلك أننا حين نتقدم أكثر فى القراءة، سنجد أنّ الجنية المؤمنة تعفو عن من عاقبته لأجله بوصفه «خليفة الله».

من منظور آخر نستطيع أن نفسر الإسراف فى وصف الطعام والشراب والفاكهة بأنه يشير إلى برهة ما تاريخية فى حياة المجتمع العربى الإسلامى فى العصور الوسيطة، حين تآزرت عوامل عدة لتحوله إلى مجتمع غارق فى رفاه حسى، بسبب ما ينقل إليه من خراج، فيما يعانى من جراح عميقة فى الداخل. كأنّ الحكاية تكتب تصارعاً. لدينا الفرح بالرفاه الذى يكاد يقربنا من صورة لفردوس أرضى، لدرجة أنّ العبارة المكتوبة على الباب منقوشة بماء الذهب توكيداً للرفاه والترف؛ ولدينا من ناحية أخرى هذا القدر الهائل من البؤس الداخلى العميق والحيرة الروحية أمام القدر وتصاريف الزمان.

على أن بإمكاننا أن نستخرج دلالة من نوع آخر. أعنى أن نرى فى التولع بوصف الحسى، طعاماً وشراباً وجنساً، توهماً لملذات يهفى إلى النهل منها. بهذا يكون نصّ الحكاية فى جانب منه تعبيراً عن يوتوبيا تحقق لمنتج النص ومتلقيه على السواء رضاً من نوع ما. فهى تحقق للأول لذة الخلق والعلو عن الشظف والحرمان، وتأخذ الثانى إلى فضاءات مجاوزة لحيزه الواقعى المثقل بالسغب. النص فى مثل هذا التفسير يوتوبيا ناجمة عن اليأس التاريخى والعجز عن اجتراح التغيير.

لكن أن يكون النص متماساً مع اليوتوبيا فى جانب، وطارحاً إشكالات طابعها أخلاقى فى جانب آخر، فإنّ هذا يعنى أنه يحتفل بكتابة ما همش فى أنواع أخرى، كالنثر والشعر الرسميين ـ فيحقق لمتلقيه وظيفة تفرّ منها هذه الأنواع، ولذلك نجد فيه حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشيين من عامة المدن العربية [٥].

البيت والغابة:

من السوق المفتوح الذى ينهض على البيع والشراء، والعلاقات السريعة، إلى البيت المغلق الذى يشمل الأسرار ويكنها. هكذا تسير الحكاية منتقلة من الحلقة السردية الأولى التى تمثل مقدمة الحكاية إلى الحلقة السردية الثانية؛ حيث يبدأ الحدث بعد رحيل النهار وتوغل الليل وتحكم الشراب. وحين يؤذن المرح بالانتهاء ندخل فى الفضاء الجديد. يطرق الصعاليك الثلاثة البوابة الضخمة للبيت الذى تسكنه البنات. ما الذى جعلهم يختارون هذا البيت بالتحديد دون غيره من البيوت؟ الجواب سهل جداً ؛ لانبعاث الصوت منه، صوت العزف والقصف. كأنهم، وفى وجه كل منهم علامته الفاضحة ـ شعروا بعلاقة خاصة تربطهم بهذا البيت الذى برغم أن عبارة التحذير المنقوشة بماء الذهب تعلو بوابته إلا أنه مثلهم يحمل علامته. علاماتهم تشوه بدنى بعد فقدان كل منهم للعين الشمال، وتنزل اجتماعى يتضح فى ملابس الصعلكة وحلق اللحية [٦]، وعلامته صوت أناس تحكم فيهم الشراب. الصعاليك غرباء تعارفوا أمام البيت منجذبين الواحد منهم إلى الآخر بالعوار والتجرد من اللحية، الأولى علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى، من الإمارة والحكم إلى الصعلكة والغربة، ولذلك انجذب كل منهم إلى الآخر، ليشكلوا عصبة من أولى الضعف والهوان. أما الصوت الصادر من البيت فهو علامة الخروج على الوقار، بسبب فقدان المؤسسة والعراء من الحماية والسعادة، ومن ثم الوحدة والنبذ. فلو كان البيت مؤسسة لزواج هادئ مستقر لتلفع بالوقار والسكينة، وحمل علامات أخرى، لكنه بيت مغاير، لبنات لم «يسلمن من تصاريف الزمان»، يمر الناس به فلا يدخلون. فمن يلج بيتا يأخذ هيئة الخان، ويبدو مأوى للسكارى، سوى الباحثين عن موضع طارئ يقضون فيه ليلتهم وينصرفون.

ومن المؤكد أنّ البنات دأبهن السهر، ومن ثم قمن بنقش عبارة التحذير على الباب، حتى لا ينبش أحد فى ماضيهن. العبارة تعنى فى جانب أن آخرين يجيئون مع كل ليل، يشربون ويغنون، كما أنها فى جانب آخر تعنى أن لدى البنات شعوراً بأن مايفعلنه مع هؤلاء الغرباء، يثير التساؤل عنهن؛ بنات فاتنات ثريات يعشن وحيدات ويستقبلن من يطرق بابهن فى عمق الليل، لابدّ أن يثير التساؤل، فى مجتمع المدن الوسيطة المغلقة. لقد حرص السارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفزعن من شكلهم اللافت، بل «لم يختلّ نظامهم» وظنّ الجميع أنهم يصلحون لكى يجددوا دماء السهرة، بما يبعث شكلهم على التسلية. أليس هذا معناه أنهن يعرفن غرباء الليل جيداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغرباء وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب فى كرم واضح.

ولكن أتعنى عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك فتسمع ما لا يرضيك»، رغبة البنات حقاً فى إخفاء أسرارهن أم العكس هو الصحيح؟ ألا تثير العبارة فيمن يقرأها الرغبة فى الكشف والمعرفة، خاصة أنها تظلّ تتردد طوال السهرة، كأنها لغز يحفز على حله؟ لقد حدّثت البنات الحمال عن خوفهن من كشف أسرارهن، لكنه ـ فيما يبدو ـ لم ينتبه إلى مقصدهن. كما أنّ العبارة المنقوشة بماء الذهب لم تلفت الصعاليك. فقط ستلفت الخليفة حين يدخل؛ فثمة تناقض بين جمال البنات وعوار الصعاليك، ولذلك لم يشارك ـ الخليفة ـ فى الشراب، مدعياً أنه حاج. لكن بمجيئه يلتم الشمل؛ وتبدأ الحكاية سيرها نحو السر الذى ظلت تراوغنا فيه طويلا.

«بعد أن يدخل الصعاليك ويأكلوا، يبدأ الغناء، فينجذب الخليفة المتقنع إلى البيت:

فدبت فيهم الحرارة، وطلبوا آلات الطرب فأحضرت لهم البوابة دفاً موصلياً، وعوداً عراقياً، وجنكا أعجمياً. فقام الصعاليك. وأخذ واحد منهم الدف وأخذ واحد العود، وأخذ واحد الجنك، وضربوا بها. وغنت البنات. وصار لهم صوت عالٍ. فبينما هم كذلك وإذا بطارق يطرق الباب، فقامت البوابة لتنظر من بالباب. وكان السبب فى دق الباب أنه فى تلك الليلة نزل الخليفة هارون الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو ووزيره جعفر ومسرور سياف نقمته. وكان من عادته أن يتنكر فى صفة التجار، فلما نزل تلك الليلة ومشى فى المدينة جاءت طريقهم على تلك الدار، فسمعوا آلات اللهو، فقال الخليفة لجعفر إنّى أريد أن أدخل هذه الدار ونشاهد صواحب هذه الأصوات. فقال جعفر: هؤلاء قوم قد دخل السكر فيهم، ونخشى أن يصيبنا منهم شر. فقال: لابدّ من دخولنا. وأريد أن نتحايل حتى ندخل عليهم. فقال جعفر: سمعا وطاعة. ثم تقدم جعفر وطرق الباب، فخرجت البوّابة وفتحت الباب، فقال لها: ياسيدتى، نحن تجار من طبرية ولنا فى بغداد عشرة أيام، ومعنا تجارة، ونحن نازلون فى خان التجار، وعزم علينا تاجر فى هذه الليلة، ودخلنا عنده. وقدم لنا طعاماً فأكلنا ثم تنادمنا عنده ساعة، ثم أذن لنا بالانصراف، فخرجنا بالليل ونحن غرباء فتهنا عن الخان الذى نحن فيه، فنرجو من مكارمكم أن تدخلونا هذه الليلة، نبيت عندكم، ولكم الثواب. فنظرت البوابة إليهم فوجدتهم بهيئة التجار وعليهم الوقار، فدخلت لصاحبتيها وشاورتهما، فقالتا لها أدخليهم فرجعت وفتحت لهم الباب فقالوا ندخل بإذنك قالت ادخلوا. فدخل الخليفة وجعفر ومسرور. فلما رأتهم البنات قمن لهم

وخدمنهم وقلنا مرحباً وأهلاً وسهلاً بأضيافنا. ولنا عليكم شرط أن لا تتكلموا فيما لا يعنيكم فتسمعوا ما لا يرضيكم قالوا نعم».

على هذا النحو يجيء بطل الحكاية ومركزها. وهذا يفسر لنا، ربما، وظيفة تأجيل الكشف عن السر فى حياة البنات، حتى يأتى الخليفة منجذبا ـ كالصعاليك ـ إلى البيت بسبب الصوت الصادر منه. كأنّ فى البيت ما يشبه المغناطيس الجاذب، حتى يكتمل ـ إلى حين ـ جهاز الحكاية.

الخليفة يتنكر، مرتديا ملابس التجار، فدأبه أن «ينزل» من قصر الخلافة، حيث يغادر سرير عرشه، ويهبط من أعلى إلى أسفل لينظر ويسمع ومعه وزيره وسيافه. لنلاحظ أن صورة الخليفة القرشى تستدعى صورة خليفة آخر هو عمر بن الخطاب الذى ابتدع العسّ ليلا، حيث كان يجوس فى طرقات المدينة ليتسمع ويراقب بل كان أحيانا يتسلق الحوائط. فالناس موضوع لعمله. إنّه ولى الأمر أو خليفة الله أو ظلّه، فهو راع وكلّ راع مسؤول عن رعيته؛ مسؤول عن مراقبتها ومعاقبتها بالقدر نفسه الذى يجعله مسؤولا عن الذود عنها وحمايتها من الذئب، وكما يذبّ الراعى عن حملانه الذئاب والجوارح، يذبّ الخليفة عن رعيته، ومن ثم يتوسّل أى وسيلة لتحقيق مأربه، حتى لو كان تسلق الجدران، أو التحايل على ولوج البيوت المغلقة.

إذ يحاول الخليفة رؤية رعاياه وهم عراة من أى مايسترهم، فهذا معناه أنه يرفض الوسطاء، فى هذا السياق. أبإمكان الخليفة أن يجوب كل مدائن دولته وقراها على هذا النحو؟ من المؤكد أن ذلك أمر يجاوز إمكاناته، لكن الخيال الشعبى يرسم صورة لولى الأمر كما يفهمه ويحلم به فى يوتوبياه، دون التنبه إلى واقعية هذه الصورة أو لاواقعيتها. يأخذ الرشيد فى حكايات (الليالى) صورة شيخ بدوى يتحرى الحقيقة، وهى صورة تستعيد صورة خلفاء سابقين، وبخاصة عمر بن الخطاب. ولذلك ينهى كلُّ صعلوك حكايته قائلا: «وقصدت هذه المدينة، لعلّ أحداً يوصلنى إلى أمير المؤمنين وخليفة ربّ العالمين حتى أحكى له قصتى وما جرى لى...» وبعد أن يسمع الخليفة حكايات الصعاليك، وينصرف الجميع يظلّ مؤرقاً فهو لم يعرف حكايات البنات، ولم يكشف ـ بعد ـ عن شخصيته ولم يقر العدل.

الخليفة يتنكر، إنه إذن يغير من هيئته وشاراته، اسمه ومهنته ومقصده، ليدخل فى هيئة أخرى، وشارات أخرى. أهمية التنكر كامنة فى التحويل الهائل الذى يحدث فى الشخصية، على الأقل ظاهريا ولبرهات. الخليفة إذ يتنكر يتنازل لحظيا عن السلطة، ليتمكن من الرؤية والتحقق، كأن السلطة تحول بين الكائن وصحة النظر، لأنها تحدث فيه تغييراً يطال ملكاته، فيعجز عن الرؤية، والسماع. وكى تستعاد هذه الملكات عليه أن يغادرها، فيخرج من شاراتها، نافضاً تأثير المؤسسة. ويدخل فى علامات وشارات أخرى، لا تكشف عنه. فيقدر على معرفة «الأسرار» وكشفها، ويستطيع أن يفرّق بين الظالم والمظلوم.

وكى يرى خليفة الله، فإن الحكاية تأتى بالأبطال إلى مكان واحد. ثم تبدأ بالكشف عن سرّها فى صياغة دالة تبدأ بترميز الخلل وتنتهى بالأبطال وقد منحوا فرصة الحديث عن أنفسهم. لقد لاحظنا أن عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك» تلوح محفزة على التساؤل، وكلما ولج الحكاية شخص جديد ترددت العبارة ثانية، ومن ثم فهى جزء من طبوغرافيا النص، وتكريرها يقربها من النغمة الضابطة للإيقاع، لكنها تبدأ فى منحنا شفرتها مع مجيء الخليفة، فالسارد يخلق مشهداً غامضاً، تتدرج فيه لتكتسب دورها فى تنظيم الحكاية، تقوم البنات بإحضار كلبتين سوداوين، ثم تقوم

البنت الكبرى بسوط الكلبتين، ثم تبكى وتحتضنهما. ووسط ذهول الجميع تنهض الدلالة لتغنى صوتا، وما أن تفرغ المغنية من غنائها حتى تشق البنت ثيابها، وتقع على الأرض مغشيا عليها وحين تتعرى يظهر على جسدها ضرب المقارع والسياط. تفعل هذا البنات الثلاث إثر سماعهن لغناء الدلالة.

هكذا ينتقل السرد بغتة من فضاء الغناء والنشوة إلى نقيضه، حيث يتمزق سلام الرجال فيما تصبح البنات أكثر حضوراً. كأن البيت يصبح مسرحاً، تنهض البنات فيه بالتمثيل، فيما لا يملك الرجال سوى حبس الأنفاس بسبب ما يجرى أمامهم. نحن إذن مع مشهد رمزى مثقل بالإيماء، بل يكاد يقترب من الشعيرة التى تتكرر كلّ ليلة وتدفع بالحياة فى أحداث مضت وانقضت. والشعيرة إحياء وتذكير، فهى تعنى أن هناك حدثاً يخشى نسيانه، أو جرماً اقترف ينبغى التذكير به مع مجيء الليل على أساس أنّ التذكير عقاب أو جزء منه. لكن طبيعة الحدث الذى يعاد تمثيله، تثقله بالتآزر بين الحركة والصوت، الغناء والبكاء، الإنسان والحيوان.. إلخ، فللحدث إذن طبيعة الدراما التى تنهض على التآزر بين الأدوات جميعها، لتملأ الفراغ المسرحى، وتسربل الحدث بالرمزية والإيماء.

تقول الفتاة لصاحبتها: «قومى نقضى ديننا»، ما معنى الدين هنا، أهو إثم ارتكب وصاحبه مسلّم بعدالة عقابه، على ارتكابه، وما معنى الكلبتين السوداوين، ولم تجلدان، ولم يعقب جلدهما البكاء، وما هذه الأجساد المشوهة من ضرب المقارع والسياط؟ هذه أسئلة تؤجّل الحكاية تقديم إجاباتها إلى حين، لكن بعضها يحتاج منا إلى الاجتهاد فى فهمه.

مهما يكن الأمر، فثمة ملاحظات، بعضها يشير إلى طبيعة النص السردى الشعبى، مثل خضوعه لمشروعه الذى يوظف الأدوات جميعا للسير نحوه، وبعضها ناجٌ عن طبيعة الحكاية بوصفها نصاً حراً. يذكر النصّ أن البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث فيما تقوم الدلالة بالغناء. وهذا خطأ، فإمّا أنّ البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث، بما فيهن الدلالة، وإمّا أنّ الدلالة تقوم بالغناء. فقط، وفى هذه الحالة فإن عنصر شق الثياب خاص باثنتين. ويبدو أنّ الاحتمال الثانى هو الصحيح، لأنّ الحكاية تقدم لنا ثلاث بنات منذ البداية، صاحبة البيت، وأختها، والدلالة، فضلاً عن البنتين اللتين تحولتا إلى كلبتين سوداوين. وسنعرف فيما بعد أنهن خمس بنات حين يكشف الخليفة عن نفسه. إلى ذلك هناك ملاحظة أخرى، إن أثر الضرب بالمقارع لم يظهر فى المشهد الماجن فى مقدمة الحكاية.

ينزع المشهد الأقنعة عن الجميع، فهو يكشف خداع الصورة التى تتبدى البنات فيها مرحات فكهات، وينزع قناع الغربة والصعلكة عن الأمراء الثلاثة. وعموماً فإنّ المشهد يلوح كأنه تأويل للغز العبارة المكتوبة بماء الذهب، ويولد الفضول والشوق إلى كشف سرّ ما يجرى لدى الرجال وخصوصا الخليفة. لكن العقبة تتمثل فى قبولهم الشرط، وإلا ارتكبوا ما يوجب العقاب. وهو بالفعل ما يحدث، فرغبتهم الفضولية من القوة، بحيث إنهم يجمعون الرأى، ويسألون صاحبة البيت عن مغزى ما حدث أمامهم، وما إن تسمع سؤالهم حتى ترسل إشارة بقدميها فإذا بباب خزانة يفتح، ويخرج منه سبعة من العبيد، وبأيديهم سيوف مسلولة، فأمرتهم بشدّ وثاق الجميع. لكن القارئ الذى تمرس بأجهزة حكايات (الليالى) يعرف أنّ الأمر لن يصل إلى القتل، فلا يمكن للخليفة أن يقتله عبد، وبأمر من امرأة، كما أن القتل لا يعنى قتل الرجال بل قتل الحكاية، وعجز ساردها عن تحقيق مخططها.

ولأن ارتكاب «تابو» الفضول لا يمكن أن يكون نهاية مناسبة، فإن الحكاية تصل إلى نقطة حرجة تهدد مسارها، ولذلك تستدرك على نفسها، فقبل أن تضرب

السيدة صاحبة البيت رقابهم تجلس لتسمع حكاياتهم مع الزمن، وبدلاً من أن يفـهم الرجـال معنى لما رأوه يبدأون فى البوح بأسرارهم؛ كأنّ التعارف الإنسانى فى (الليالى)، لا تتوثق عراه إلا بعد أن يعرف الجميع حكاية الحاضرين جميعا، وكأنّ الحكاية، وقد وصلت إلى نقطة ستتصدر بعدها البنات الحكاية، تعود فتستدرك على نفسها، فتقدم الرجال أولا، وتؤجل عملية التعرف على الخليفة ثانيا، وقبل ذلك كله تنفى عن نفسها أسباب الجنوح عن مسارها.

حكايات الصعاليك:

قبل أن نتوغل فى قراءة قصص الصعاليك الثلاثة، لا سبيل أمامنا سوى تلخيص هذه الحكايات، برغم ما للتلخيص من مخاطر.

حكاية الصعلوك الأول

- والده ملك وعمه ملك. وفى يوم مولده يولد ابن عمه أيضا.
- بعد انقطاع عن زيارة عمه يذهب إليه فيلقى ابن عمه الذى ولد فى يوم مـولده. ابن العم يطلب منه أمـراً، فيـعـده بعـمله، دون أن يعـرف أىّ شئ عن كنه هذا الأمر.
- يكتشف أنّ ابن العم يريد منه أن يغلق عليه قبـراً مع سيدة، فلا يستطيع التراجع. بعد دخول ابن العم إلى القبر وقد سبقته السيدة، يندم على فعله. يحاول تعرف القبر فيفشل.
- يعود إلى بلده فيجد أن الوزير قد اغتصب ملك أبيه وقتله.
- ينتقم الوزير منه بفقء عينه اليسرى بسبب فقئه عين الوزير خطأ فى صباه. الوزير يأمر بقتله لكن السياف يشفق عليه فيتركه شريطة ألا يظهر فى المدينة.
- يعود إلى عمه ويخبره بما جرى على أبيه. يخبر العم بأنه يعرف القبر الذى دخله ابن العم مع السيدة.
- يذهب مع عمه إلى القبر ويدخلانه. يجدان ابن العم متفحماً وكذلك السيدة. يعرف من عمه أن ابن عمه عوقب لأن السيدة أخته، وقد ارتكبا إثم زنا المحارم.
- يعود مع عمـه إلى المدينة فـيجدان أنّ الوزير الذى اغتصب ملك أبيه قد هاجمها فيفرّ من وجهه حالقاً لحيته.
- يقصد بغداد لعله يصل إلى الخليفة.

حكاية الصعلوك الثانى

- ملك ابن ملك. قرأ الكتب والتـواريخ، فشـاع ذكره وطلبه ملك الهند.
- جهزه أبوه للسفر مع عبيد له. وفى الطريق خرج عليه قطاع الطرق فقتلوا عبيده. أما هو فجرح.
- يلتقى الخياط فيخبره أن ملك المدينة التى نزل إليها هو أعدى أعداء أبيه.
- يعمل بعد نصح الخياط له حطاباً. يوماً ما يكتشف سرداباً يقوده إلى قبو حيث يلتقى بصبية فاتنة خطفها عفريت منذ سنين عدة.
- ينام مع الصبية، ويلوّح لها بأنه قادرٌ على إخراجها من أسرها، فتنصحه ألا يفعل.
- يرفس القبة المطلسمة فيحضر العفريت خاطف الصبية، فيهرب ـ هو ـ تاركاً فأسه ونعله. وبعد ذلك يندم. يعاقب العفريت الصبية على خيانتها له بقتلها، ويأتى به فيسحره قرداً.
- يتسلل إلى مركب مسافرة. يحاول المسافرون قتله فيقوم الريس بحمايته.
- بعد وصول المركب إلى إحدى المدن، يعرف الملك أنه

قرد قارئ فاهم ذكى. أما ابنة الملك الشابة الساحرة فتعرف أنه رجل سحر قرداً.

- تقوم الساحرة الشابة بتخليصه من سحره بعد عناء. تموت الساحرة محترقة ويموت طواشى الملك، ويصاب الملك فى فكه. أما هو فيعود إلى صورته الإنسانية، لكنه يفقد عينه اليسرى.

- يطرده الملك فيقصد بغداد للقاء الخليفة.

حكاية الصعلوك الثالث

- ورث الملك عن أبيه، فحكم وعدل فى مدينته التى تطلّ على البحر.

- كانت له محبة فى السفر، فسافر طلباً للفرجة، لكن الرياح تسحب المركب إلى منطقة فيه فيقتربون من جبل المغناطيس.

- فى الجبل قبة من النحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوق القبة فارس من نحاس على فرس من نحاس، وفى يد ذلك الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من رصاص مطلسم. هذا الفارس مسؤول عن تحطيم المراكب التى تقترب من الجزيرة.

- يغرق الجميع فيما ينجو هو، بعد نجاته يسمع هاتفاً يدله على طريقة قتل الفارس وكيفية نجاته. ثمة شرط لذلك هو ألا يذكر اسم الله.

- يقتل الفارس الشرير، ويأتيه زورق فيه رجلٌ من نحاس، فيركب معه صامتاً.

- بعد أيام من إبحاره مع الرجل النحاسى يرى اليابسة فيهلل ويكبر. يقذفه الرجل النحاسى فى الماء. لكنه ينجو بعد جهد ويصل إلى جزيرة.

- يرى عمالا قادمين يقومون بنقل مؤونة من قبو. بعد انصرافهم ينبش فيجد سلّما.

- يقوده السلم إلى تسعة وثلاثين بستاناً، ثم يجد باباً مغلقاً فيصرّ على فتحه لرؤية ما فيه. يجد حصاناً يفكه ويمتطيه فيطير به، ويحطّه على سطح ويضربه بذيله فيتلف عينه اليسرى.

- يجد عشرة شبان عور، يرفضون مكوثه معهم ويطردونه، يحلق ذقنه ويقصد بغداد.

بعد أن قمنا بالتلخيص على هذا النحو، ترى كيف نقرأ هذه السلسة من الحكايات: كيف ندخل إليها، وبأى أداة من أدوات التحليل، وبخاصة أنها تغرى باقتراحات عدة. لدينا هنا ركام من المآسى التى لحقت بالشخصيات دون أن يفهموا لم خصوا بها، ثمة قدرية تلوح متعالية على كل شئ كأنّ الناس ألعوبة فى يد قوة مبرأة من العقل والعدالة، فهى تطوّح بالأحلام والآمال، وتستل ما فى الحياة من بهجة. ولذلك، تتبدى لغة الأبطال وهم يسردون لغة مكسورة مهزومة مستسلمة. ولعل هذه السمة من الذاتية التى تكتنف اللغة نابعة من أنّ الأبطال يسردون حكاياتهم، ويفسرون أحداثها من زوايا تخصهم، فهم أحيانا يقتربون من صورة الناطق بمظلمة، لا السارد لحكاية.

مرآة الآثم

فى حكاية الصعلوك الأول نحن فى حاجة لمعرفة البطل، أو الشخصية الأساسية الفاعلة. فإذا كان البطل هو الصعلوك، فماذا عن ابن العم، ما وظيفته فى تنظيم السرد أم أنه مجرد عنصر ثانوى سينهض بدور محدد ثم يزاح: الصعلوك هو الذى يسرد لنا الحكاية؛ حكايته هو، وهو الذى يتعرض للعذاب والانتقام، هذا صحيح، لكن ابن العم ليس فقط شخصية مهمة ولكنها أيضا محفوفة بالغموض، وربما لا يمكن لنا فهم حكاية الصعلوك دون حلّ هذا الغموض وإزالته. شخصية ابن العم مرحلية،

فتختفى غب نهوضها بما أوكل إليها من أحداث، وما حدده السارد من دور لها، مع ذلك فهى ترافق الصعلوك منذ وجوده لا فى الحكاية فحسب، بل فى الحياة أيضاً. ليس هذا فقط، وإنما تقوم بفعل أساسى يستخدم فيه الصعلوك، وهو الفعل الكارثى الأول، الذى تنهال بعده الأحداث. لهذا كله ينبغى أن نحدد علاقة ابن العم بالصعلوك.

من منظور هذا التحليل يلوح ابن العم متوحداً بالصعلوك، أو على وجه الدقة أن الصعلوك هو المتوحد به، علاقة التوحد مجاوزة لعلاقة المماثلة، وتصل إلى حد الامتزاج، وانهيار الجدار بين اثنين، بحيث يصبح واحدهما امتداداً للآخر، حتى ليبدو أنهما شخص واحد. بل لا نبالغ إن قلنا إن الأساس فى هذا التوحد هو شخصية ابن العم، وإنّ الصعلوك محض انعكاس سلبى له، ولذلك يصبح الصعلوك بعد موت ابن العم محترقاً امتداداً له. بعد أن يبدأ الصعلوك سرد حكايته بكلمات قليلة، يربط حياته بحياة ابن عمه على نحو واش بمغاز مجاوزة للعلاقة العادية بين ابنى عم: «واتفق أن أمى ولدتنى فى اليوم الذى ولد فيه ابن عمى». الولادة فى يوم واحد تربطهما، فيصبح الواحد مشدوداً إلى الآخر، ويصبح مصير أحدهما لحظة فى حياة الآخر. لقد ولدا معا وارتكب الأول إثم سفاح المحارم، أما الآخر فلم يكن قد وجد بعد، فوجوده قرين للغياب الذى يفصح عن نفسه فى أن يكون مجرد أداة. وحين يغيب الأول عقاباً على ما اقترفه، يبدأ الثانى فى الحضور. بيد أن حضوره رديف للغياب، لأنه حصر فى تلقى الفعل لا المبادأة به. لم لم يطلع ابن العم أحداً على سره سوى الصعلوك، ألأنه من بلدة أخرى، فهو لا يعرف السيدة، أعنى لا يعرف أنها أخته من صلب أبويه، ولم قبل الصعلوك القيام بالمهمة المطلوبة منه. الحكاية تراوغنا فى الإجابة عن هذه الأسئلة، فهى تغض النظر عنها وحديث الصعلوك عن الأخت يشى بعدم معرفته به، فهو يقول:

«ثم عاد ومعه امرأة مزينة مطيبة». أهى مجهولة له فعلاً، برغم أنها ابنة عمه، أم أنه لم يعرفها تحت تأثير الشراب؟

قد يرى القارئ فى مراوغة الحكاية له، وعدم إجابتها عن هذه الأسئلة، مايشى بعدم الدقة فى نسيج الأحداث مما يبعث على عدم الثقة فيما يسرد له، لكننى على العكس أرى فيها شقوقاً دالة، وكاشفة عن عدد من المغازى. فابن العم لم يطلع أحداً على سره، لخشيته من الرفض والفضح، أما الصعلوك فلا يخشى منه، لا لأنه لا يعرف أنّ السيدة هى أخته، ولا لعجزه عن منعه من المضى فى مشروعه، بل لأنه يرغب فيما رغب فيه ابن العم. إنّ كليهما رديف لصاحبه، وما يوحد بينهما أكثر مما يفرق، لذلك توحدا معا فى اقتراف هذا الإثم، أحدهما بالفعل والثانى بالمساعدة. يقول لنا الصعلوك على لسان السارد إنه كان فى سورة السكر ولم يقدر على رفض الطلب، لأنه كان قد وعد ابن عمه بمساعدته دون أن يعرف كنه الفعل ولا شناعته. ولكن هذا القول ينقضه تعاطفه الجلى مع ابن العم. لقد كان بإمكانه أن يسأل، خصوصاً لأن الغموض يلفّ الموقف كله، ومن ثم يمكنه الرفض. لكنه لم يفعل لأنه فى أعماقه كان يرغب فى التحرر من وطأة النسق الأخلاقى الذى يحرم الأخت على أخيها؛ بعبارة أخرى إنّ هذا الفعل؛ فعل الاتصال الجنسى بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية، ومن ثم ففيما يعجز هو، يلوح ابن العم قادراً على التحدى، على إتيان ما يعجز هو عن مجرد التصريح به حتى أمام نفسه. ولذلك لا نشعر بإدانته ابن العم، بل يصلنا فقط تعاطفه معه ورفضه للعقاب الذى حلّ به. هذا التعاطف واضح فى موقفه من معرفة القبر الذى دخله ابن العم مع الأخت. لقد فتش عنه بعد دخولهما بقليل ففشل فى العثور عليه، بل ظل سبعة أيام ينقب عنه دون جدوى. وإخفاقه فى معرفة القبر يرجع طبعا إلى أنه لم يك راغباً فى ذلك. فأن يعثر على القبر

معناه أن بإمكانه أن يتراجع، وهو لايريد التراجع ولايرغب فيه. أما بعد انتهاء المهمة، أى بعد لواذ ابن العم والأخت بالقبر ومرور أسبوع كامل على وجودهما فيه، فقد كان سهلاً عليه أن يميز القبر وأن يعرفه بعد نظرة واحدة إلى اليمين وأخرى إلى الشمال.

لكن ماذا عن الحدث نفسه، ماذا عن سفاح المحارم(٧)؟

ليس سفاح المحارم أمراً شائعاً فى (الليالى). فنحن نجده مرةً فى حكاية «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»؛ حيث يتزوج شركان أخته نزهة الزمان ويجامعها دون أن يعرفها فتحبل منه وتلد بنتاً تسمى «قضى فكان». ودلالة الاسم واضحة؛ إذ تلقى بالمسؤولية على القدر الذى قضى أمراً فكان. ويبدو أنّ الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماويا من أبيهما الذى اغتصب الملكة إبريزة. بيد أنّ الحدث فى هذه الحكاية لا يوضع فى سياق المصائب الكبرى كما نرى فى حكايتنا.

ابن العم وأخته يرتكبان هذا الإثم بعد تقصد وإصرار. لقد عاشا معاً وأحبّ كلاهما الآخر، رجلاً وامرأة، دون اعتداد بالشروط التى تحوطهما. فلمّا كشفا أمرهما لأبيهما الملك زجرهما زجراً بليغاً، على حد تعبير السارد، ومنع كليهما عن الآخر، فاحتالا على هذا التفريق، وخططا للاجتماع معاً إلى الأبد جثتين متفحمتين فى قبر. ومن الجلى أنّ سلوكهما ينطوى على قدر هائل من التحدى، فهما يمارسان علاقة محرّمة، إذ انهارت بينهما جدر الأخوة، وضمتهما نوازع الهوى المحرم الملعون. سقطت النواهى، ونمت علاقة مدمرة وتوحشت، فهما لا يستطيعان الانفلات من سحرها، ولذلك ــ حين يتعرضان للتفريق ــ يخططان بدأب وصبر للاجتماع معا. الغريب أنهما سادران فى التحدى، فيختاران قبرهما معا. فى حكايات العرب عن العشق وصرعاه، يحدث التفريق بين العاشقين فى حياتهما، لكنهما يجتمعان معا فى الموت، فى قبرين متلاصقين أو قبر واحد. وهو نفسه ما يفعله الأخ وأخته، فى دخولهما القبر معا، للحياة ثم للموت. كان بإمكانهما الهروب إلى بلاد يجهل الناس فيها أمرهما، لكنهما اختارا القبر عمداً، كأنهما يفران من السطح إلى الأعماق، من الشمس إلى الرحم، لواذاً بالقبر من المجتمع وإدانته. ودخول العاشقين إلى القبر معا باختيارهما، وإن كان ينطوى على التحدى، فهو أيضاً ينطوى على التسليم بالعقاب وعدالته، ومن ثم اختارا لهما «تربة» أى قبراً، ولم يجدا لعرسهما موضعاً مناسباً سواه، حيث العودة إلى الرحم الأرضى، الذى يضمن لهما مواجهة الإدانة، تعد تسليماً بالعقاب الذى نزل بهما. بل إنّ هذا العقاب يتبدى موضوع رغبة، فى ضرب من السدور فى التحدى والخروج على النسق القيمى.

إنّ علاقة الصعلوك بابن العم تنطوى على تعقيد وغموض كما رأينا، ومن ثم يصبح أحدهما مرآة للآخر أو «عوضه»، كما تقول الحكاية على لسان عم الصعلوك. لقد توحد الاثنان فى واحد؛ نصفه خرج على المجتمع، واختار عقابه بنفسه؛ ونصفه الآخر عاش ليرى العقاب، ويندم، ثم يصبح عوضه الذى يتلقى العقاب من بعد. ولذلك، تقدم الحكاية نفسها بوصفها حكاية عن الظلم الذى يحيق برجل صغير مفعول به، من قوة مخيفة قاسية لا تعرف الرحمة. رجل على العكس من أبطال الحكايات، ليس فاتناً، ولا محارباً شجاعاً، ولا حتى قادراً على الحب. وبرغم تسليم الحكاية على لسان ساردها الصعلوك بالعقاب، فهى تتهم هذه القوة بالافتقار إلى العدالة؛ ثمة انتقام غير مفهوم، وغير مبرر من قبل الصعلوك، وهو انتقام ينصب على رأس الصعلوك وأبيه وعمه؛ فالأب يفقد ملكه، والعم أيضا، فيما يفقد الصعلوك عينه بعد أن احترق ابن العم وأخته. كأن ثمة

لعنة لحقت بالصعلوك، وبكل من يعرفه. الصعلوك لم يرتكب زنا المحارم، لكن لأنه ابن عم المرتكب وصنوه، الذى ولد فى يوم ولادته، وعوضه، فهو ملوث مثله. وبرغم أنّ القدر قد «أغار» على ابن العم وأخته وعاقبهما، إلاّ أنّ النجاسة تنتقل إلى الصعلوك، فيعامل بوصفه مرتكباً للجرم، ذلك أن اقتراف التابو يجعل مرتكبه نفسه تابو. ولذلك يحذر لمسه حتى لا تنتقل منه النجاسة (٨)، ومن ثم نفهم لماذا يقوم السرد بعقاب ابن العم والصعلوك:

«فلما وقفت قدامه مكتّفاً أمر بضرب عنقى، فقلت «أتقتلنى بغير ذنب» فقال: أىّ ذنب أعظم من هذا. وأشار إلى عينيه فقلت «قد فعلت ذلك خطأ» فقال «إن كنت قد فعلته خطأ، فأنا أفعله عمداً» ثم قال «قدموه بين يدى» فقدمونى، فمدّ إصبعه فى عينى الشمال، فأتلفها، فصرت من ذلك الوقت أعور كما ترونى. ثم كتفنى ووضعنى فى صندوق، وقال للسياف «تسلّم هذا، واشهر حسامك، وخذه، واذهب به إلى خارج المدينة واقتله، ودعه للوحوش تأكله».

على هذا النحو يكشف السرد عن رفض الصعلوك لهذه العدالة، كما تتمثل فى يدها الباطشة: الملك المغتصب للعرش، الذى يقتص من الصعلوك لذنب ارتكبه خطأ، وفى صغره، ، أى قبل تكليفه. وللتدليل على قسوة هذه العدالة، يشير السرد إلى أننا إزاء انتقام من الملك. فمقابل تلف العين قبل التكليف نجد الرغبة فى القتل، والحرمان من الدفن، والترك للوحوش. ومن البديهى أن يشعر الصعلوك بوجود خلل فى الكون ونسيجه، ينتج عنه العقاب الظالم، واغتصاب العرش وتشويه الأعضاء. وإذا كان حلق اللحية وارتداء شارة الصعلكة دليلاً على التنزل من أعلى إلى أسفل، فهو فى الوقت نفسه دليل على فساد العدالة الأرضية، التى تشمل بالانتقام.

الهبوط من الفردوس

ما يحدث للصعلوك الثانى لا يعدو أن يكون صياغة أخرى للمشكل الأخلاقى الذى تطرحه حكاية الصعلوك الأول. هناك بالطبع اختلافات وتوافقات بين الحكايتين، لكن النظام الذى يكمن خلف الأحداث والشخصيات واحد، كلا الصعلوكين ابن لملك، وكلاهما يتعرض لاعتداء قوة غاشمة، هى الوزير مغتصب الملك فى حكاية الصعلوك الأول، وقطاع الطريق فى حكاية الثانى، وكلاهما يتدخل شخص ما لمساعدته، الصعلوك الأول أنقذه سيّاف أبيه من القتل والثانى ساعده الخياط بتقديم الإيواء والنصيحة. وكلاهما يعمل عملاً ثم يندم من بعد؛ الأول ندم على مساعدة ابن العم المرتكب زنا المحارم، والثانى ندم على رفسه للقبة المطلسمة. وكلاهما نذير شؤم، فما أن يطأ موضعاً حتى تحلّ به الكوارث، وهكذا نجد أنّ الصعلوك الأول:

يذهب إلى ابن عمه ← فيحترق ابن العم والصبية

يعود إلى مدينته ← فيفقد أبوه الحكم، ويفقد هو عينه

أما الصعلوك الثانى فهو:

يهبط إلى القبو ← فتقتل الصبية المخطوفة

يذهب إلى قصر الملك ← فتحترق الأميرة ويموت الطواشى ويفقد الملك عينه ... إلخ.

لكن الاختلافات بين الصعلوكين قائمة أيضاً، فالصعلوك الثانى يمتاز عن الأول بقراءة الكتب والتواريخ وحسن الخط، كما أنه يلتقى بصبية آية فى الجمال. الأول رجل فقير صغير، مفعول به، فيما يحاول الثانى أن يكون فاعلاً ولو لمرة، فيفشل فشلاً ذريعاً، لا مزيد عليه. فحينما يلتقى بالصبيّة فى القبو، ويبيت معها «ليلة مارأى

مثلها فى حياته» تخبره أنّ العفريت عاهدها إذا احتاجت إلى شئ، أن تلمس القبة المطلسمة بيديها، فيأتى فى الحال، فما كان منه إلا أن أصرّ على رفس القبة ليجىء العفريت فيقتله، فهو «موعود بقتل العفاريت»، لكنه حين يقف فى مواجهة العفريت يكشف عن هلع شديد. لقد ظنته رسول الفرح الآتى من عالمها الذى أقصيت عنه منذ خمسة وعشرين عاماً، فإذا به رسول الموت وأداة القدر. إنه، إذن، غمامة كذوب تلوّح بالمطر دون أن تملكه.

على أننا لو تأملنا الأمر قليلا لوجدنا أن الندم فى الموقفين ليس واحداً. فالصعلوك الأول يساعد ابن العم فى اللواذ بالقبر، وعيبه كامن فى صمته عن السؤال؛ فى إذعانه لسطوة ابن العم عليه وتوحده معه. أما الثانى فهو فى سورة النشوة بليلته مع الفتاة التى تشبه «الدرة» على حدّ تعبير السرد؛ فى هياج روحه غب الحب، يندفع فى فعل تدميرى لنفسه وللفتاة. وبرغم أن الهبوط إلى أسفل حيث القبو، يلوح طريقاً إلى إيذاء الصعلوك، إلا أن السرد، وعلى النقيض من الحكاية السابقة، يصنع من القبو فضاء عذباً، يأخذ صورة الفردوس: رجل وامرأة التقيا مصادفة؛ المرأة منفية عن عالمها، أى عن الشمس الساطعة والهواء الطلق، وعن أبناء جنسها من الرجال، محبوسة فى قبو ينوء بالعزلة، يحتازها عفريت. أما الرجل فهو منفى عن بيت أبيه مبعد عن كتبه وعالمه، جائع عار، يعانى جراح روحه وجسمه بعد خروج قطّاع الطرق عليه، مع هذا يصنعان فردوسا مكنوناً، سحرياً، فيتحول القبو إلى نقيضه:

«ففرحت، ثم نهضت على أقدامها، وأخذت بيدى وأدخلتنى من باب مقنطر وانتهت بى إلى حمام لطيف ظريف. فلما رأيته خلعت ثيابى وخلعت ثيابها ودخلت فجلست على مرتبة وأجلستنى معها وأتت بسكر ممسك وسقتنى، ثم قدمت لى مأكولاً، فأكلنا وتحادثنا ثم قالت لى نم واسترح فإنك تعبان. فنمت ياسيدتى وقد نسيت ما جرى لى وشكرتها. فلما استيقظت وجدتها تكبس رجلى فدعوت لها وجلسنا نتحادث ساعة، ثم قالت: والله إنى كنت ضيقة الصدر وأنا تحت الأرض وحدى، ولم أجد من يحدثنى خمسا وعشرين سنة، فالحمد لله الذى أرسلك إلىّ ثم أنشدت:

لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا والتقينا

ليكون المسير فوق الجفون

فلما سمعت شعرها شكرتها وقد تمكنت محبتها فى قلبى، وذهب عنى همى وغمى. ثم جلسنا فى منادمة إلى الليل، فبت معها ليلة ما رأيت مثلها فى عمرى. وأصبحنا مسرورين فقلت لها: هل أطلعك من تحت الأرض وأريحك من هذا الجنى؟».

ثمة جملة تلفت النظر فى هذا الجزء الذى اقتطفناه من الحكاية: «خلعت ثيابى وخلعت ثيابها» إن خلع الثياب فى مثل هذا السياق يعنى التهيؤ للاتصال الجنسى، لكننا نباغت بشئ آخر يكسر توقعنا؛ فالسرد يقوم باستبعاد مشهد شهر عن (الليالى) التفنّن فى تصويره، كأنّ السرد يومئ إلى الاتصال الجنسى دون الوقوف لديه طويلا. السرد لا يستبعد حدث الاتصال فهو يعبر عنه بجملة «ليلة مارأيت مثلها فى حياتى»، لكنه يومئ إلى احتياج مجاوز للرغبة الخالصة، فيمزجها بالمنادمة والحديث وإنشاد الأشعار والغزل، حتى لا يشوب المشهد ما يجرح صفاءه. وربما تكون هذه الآلية عنصراً من عناصر صنع «الفردوس»، حيث الرجل والمرأة فى

وجودهما الحىّ الأولىّ البدائى؛ زوجان فى مواجهة الحاجة والوحدة وقوى الشر.

لكن هذا الفردوس لحظى موقوت، فسرعان ما يهبط منه الرجل والمرأة لخطأ هين، فيتهمان بارتكاب المحرم. فى الحكاية الأولى كان القبر مكان اقتراف زنا المحارم، وفى الحكاية الثانية يلوح القبو مزدوجاً، فهو من منظور الصعلوك وصاحبته فردوساً، لكنه من منظور الجنى موضع ارتكاب المحرم:

«فالتفت إلىّ وقال: يا إنسى، نحن فى شرعنا إذا زنت الزوجة، يحلّ لنا قتلها، وهذه الصبيّة اختطفتها ليلة عرسها وهى بنت اثنتى عشرة سنة ولم تعرف أحداً غيرى. وكنت أجيئها فى كلّ عشرة أيام ليلة واحدة فى زى رجل أعجمى. فلما تحققت أنها خانتنى قتلتها».

نحن هنا مع وعى السرد بنسبية القيم وتغيرها، بل مع شكوى ضمنية من فوضى الحكم القيمى، فقيما تأخذ الصبية صورة المرأة المغبونة من وجهة نظر السارد الصعلوك، فإنّ الجنى الخاطف يرى العكس، فهى زوجه التى اختطفها ليلة عرسها منذ كان عمرها اثنتى عشرة سنة، وهى إذن قد زنت. وطبقا لشريعة الجان يحل قتل الزوجة الزانية. هكذا تعم الفوضى العالم فنقترب من صورة الغابة التى تنهض الحياة فيها على القوة لا الحق، ولذلك يلوح السارد محتجاً على هذه القوة الظالمة التى ترى العدالة فى الانتقام، كما رأينا فى انتقام الوزير مغتصب الملك من الصعلوك الأول. ومهما يكن أمر الصبية والصعلوك، فإنّ الجنى القادر يعاملهما بوصفهما مرتكبين لتابو الزنا.

مرتكب التابو، كما سبق يعاقب، إما من قوة عليا تغير عليه، وإما تتولى الجماعة التى خرق نسقها القيمى أو أحد أفرادها عقابه، كما حدث للصبية المخطوفة. لكن بما أن مرتكب التابو تلحقه النجاسة ـ على حد تعبير فرويد ـ فكل من يلمسه يصبح مثله. ولذلك يعاقب الصعلوك بتحويله عبر السحر من رجل إلى قرد، ومن ثم يؤول مصير كل من يلمسه إلى الدمار. لقد حذرت الصبيّة الصعلوك من لمس القبة حتى لا يأتى الجنىّ، ويكتشف أمرهما، لكن الصعلوك لم يسمع نصحها. الصعلوك لمس الصبية حين بات معها ليلة لم يعش مثلها، ومن ثم لم يعد قادراً على منع نفسه من رفس القبة. الارتباط جلىّ بين لمس الصبية ولمس القبة، فكأن القبة المطلسمة مواز رمزى للزوجة، ومن ثم فلمس الصبيّة يقود إلى لمس رمزها. الصعلوك إذن مقترف العديد من المحرمات، الهبوط إلى أسفل الأرض، حيث الكائنات من غير البشر، لمس الزوجة المخطوفة، ولمس القبة شروعاً فى قتل الجنى وتحرير الزوجة من أسرها، وأخيراً الفرار من مواجهة الجنى، لجبنه عن تحمل مسؤولية ما نتج عن فعله، ومن ثم يكون العقاب فقدان الفردوس المكنون والحرمان من الفتاة، ثم التحول إلى قرد؛ فقدان الفردوس يعيده إلى ما كان عليه من ضياع وعراء. فيما يرمز التحويل إلى قرد إلى وصمه بارتكاب المحرم. لنلاحظ أنّ العقاب فى هذه الحالة مختلف عن العقاب الذى حلّ بالصعلوك الأول، فقد سحر قرداً ليمر بعملية تعرف، حين تراه ابنة الملك فتعرف أنه رجل مسحور، وتعرف سبب سحره ومن قام به.

والسحر فى (الليالى) أمر شائع؛ فنحن نلقاه فى حكايات عدة. وهو باختصار تحويل للكائن البشرى من صورته المعتادة إلى صورة أخرى من مرتبة أدنى طبعا. وغالباً ما يكون ذلك التحويل بسبب جرم اقترف. فالسحر إذن عقاب لمقترف إثم. لكن فى بعض الحالات ـ على نحو ما نرى فى «حكاية الصياد والعفريت» ـ يكون ناجماً عن رغبة فى التخلص من شخص، لكنها رغبة لا تصل إلى حد القتل. مع ملاحظة أنّ هذا التحويل يقف

عند حدّ معين؛ فالكائن البشرى المتحوّل إلى قرد مثلا لا يفقد كلّ صفاته البشرية، وإلا انتفى أى سبب يدل على أنه مسحور. وفى حكايتنا، فإنّ القرد الذى أصبحه الصعلوك لا يصبح قرداً تماماً، بل يظلّ قادراً على الفهم والكتابة ولعب الشطرنج، مما يجعل الناس يرونه شيئاً عجيباً، ومن ثم يوجد من يكتشف أنه ليس قرداً بل إنسان مسحور.

وهكذا، يتعرض الصعلوك لعملية تعرف على النحو الذى عودنا إياه سارد (الليالى). يدعو الملك ابنته الشابة الحسناء لترى تلك «العجيبة»؛ أى لترى القرد الفاهم الذكى الحسن الخط الذى فاز على الملك نفسه فى الشطرنج. وحين ترى الأميرة القرد تغطى وجهها وتعاتب الملك أباها: «كيف طاب على خاطرك أن ترسل إلىّ، فيرانى الرجال الأجانب». وبالطبع يعجب الملك مما تقول، وتبدو عليه الحيرة. لكن الأميرة سرعان ما تشرح له الأمر فيعاتبها على أنّ بها فضيلة كالسحر دون علمه، ويطلب منها أن تخلص المسحور مما هو فيه من بلاء. ولكن على عكس كثير من حكايات (الليالى) التى وجد بها مسحورون، تتم عملية تخليص المسحور بعد معركة حامية، تضطر فيها الأميرة الشابة إلى التحول إلى كائنات أخرى، وبدلاً من تخليص الشاب المسحور وتزويجه من مخلصته الشابة الساحرة، كما يتوقع القارئ العارف بمنطق هذا العنصر فى (الليالى)، نجد الأمر مختلفاً. صحيح أنّ المسحور يعود إلى ما كان عليه من قبل، لكن معركة الساحرة الشابة مع العفريت تنتهى بطائفة من الخسائر، تلف عين الصعلوك، واحتراق فك الملك، وموت طواشيه، وأخيرا هلاك الساحرة الشابة محترقة. لم لم يخلّص الصعلوك من أسره ثم يتزوج من مخلصته كما رأينا فى «حكاية التاجر مع العفريت». أيرجع هذا إلى أن الساحر للصعلوك ليس إنسيا، أم يرجع إلى ما اقترفه الصعلوك من إثم، أم لأنّ الصعلوك مقترف لتابو، وكل من يلمسه يصبح هو نفسه كذلك، ومن ثم يحلّ به عقاب من نوع ما. أم لأنّ تخليص الصعلوك وتزويجه، لا يتفق مع مخطط الحكاية، فاختارت - من ثم - ما يجعلها تستمر حتى تصل إلى غايتها.

مهما يكن الأمر، فإن الصعلوك قد عوقب بتحويله إلى قرد. لكن لماذا لم يسحر كلباً - وقد ولغ فى إناء ليس له، على سبيل المثال؟

يبدو أن تفسير ذلك كامن فى تصور أنّ القردة كانوا أناساً فمسخوا لعصيانهم الله. هذا معناه تسليم السرد بجرم الصعلوك. جاء فى القرآن «ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم فى السبت، فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (البقرة/ ٥٦)، «وقل هل أنبئكم بشرٍ من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه، وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت» (المائدة/ ٦٠)، و «فلما عتوا عما نهوا، قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (الأعراف/ ١٦٦). ولذلك، فالقرد أقرب الحيوانات إلى الإنسان، فإنه يضحك، ويطرب، ويقعى، ويحكى، ويتناول الشئ بيده. وله أصابع مفصلة إلى أنامل وأظافر. ويقبل التلقين والتعليم. ويأنس الناس، ويمشى على أربع مشيه المعتاد، ويمشى على رجليه حيناً يسيراً. ولشعر عينيه الأسفل أهداب، وليس ذلك لشئ من الحيوان سواه. وهو كالإنسان إذا سقط فى الماء غرق كالآدمى الذى لا يحسن السباحة. ويأخذ نفسه بالزواج والغيرة على الإناث، وهما خصلتان من مفاخر الإنسان على حد تعبير الدميرى الذى يقول إنه يستمنى بفيه [٩] حين يغلبه الشبق. ولذلك، فالقرود يقيمون حدّ الرجم على الزانى أو الزانية منهم [١٠]. والعرب تربط، لسبب ما، بين القرد والغلمة. ففى الحديث أن الرسول (صلعم) قال: «رأيت فى منامى كأنّ بنى الحكم بن العاصى، ينزون على منبرى كما تنزو القردة» [١١]. والعرب تقول فى أمثالها: أزنى من قرد [١٢]. أما (الليالى) فتقرنه بالشبق، وتقرن العبد الأسود به، لأنّ كليهما مولع بالنكاح.

وهكذا، فالقرد شبيه بالإنسان، كأنه فرع منه، وليس العكس، أو هو على وجه الدقة كان إنساناً فمسخ لعصيانه الله. والعصيان إذن طبع فى الإنسان، حتى يظل العالم ممتلئاً بالقرود. ولو كف الإنسان عن اقتراف الخطايا الكبرى التى تغضب الله لكان هذا معناه انقراض القرود فى العالم. ولأن القرد إنسان متحول، فقد ظلت واضحةً فيه بعض المظاهر التى تدل على أصله، مثل الضحك والبكاء، والزواج والغيرة، والوعى بالذنب وإقامة الحدّ على مقترفه. وهو إلى ذلك كله كائن مغتلم، شديد الطلب للمواقعة. وبرغم أن الصعلوك فى الحكاية لا يأخذ هذه الصورة، صورة المولع بالنكاح، فقد مسخ قرداً، ويبدو أن الجنى اختار له هذه الصورة لأنه زنى بصاحبته، فهو يحوّله إلى قرد لتظل هناك صلة بين الجرم والصورة التى صار عليها. لكن المسخ عقاب للعصاة بأمر إلهى، أما هنا فهو فعل شيطانى لا يتناسب مع الجرم، ولهذا يتبدى سرد الصعلوك شاكيا متأففاً، فقد عوقب عقاباً يجاوز جرمه، فيما ظلّ الجنى بلا عقاب، وحين عوقب لم يتناسب عقاب موته مع مجمل ما اقترف من جرائم. الجنى ارتكب جرم خطف الصبية، وجرم معاشرتها دون رضاها، وجرم نفيها من عالمها الذى تحبه، ثم بعد ذلك جرم قتلها وسحر الصعلوك. وحين تصدت له الأميرة الشابة نتج عن معركتها معه عدد كبير من الجرائم. صحيح أنه احترق فى هذه المعركة وقضى نحبه، إلا أن ذلك كله لا يتناسب مع ما اقترف. أما الصعلوك فقد عانى من تحويله إلى قرد، لأن هذا التحول وقف عند الصورة فقط، إذ ظل الصعلوك محتفظاً بكثير مما كان يعرفه قبل مسخه، ومن ثم فهو ليس إنساناً كما عهد نفسه وعهده الناس، وليس قردا كاملاً يحيا مع قرود، لكنه إنسان تقريباً فى سمت قرد، هيئته ضد لحقيقته، ومن ثم يلوح كلّ شئ فى غير موضعه، والعدالة لا تجد من يحققها، ولذلك بعد فقدان عينه يتوجه إلى بغداد، لعله يقف أمام خليفة رب العالمين فيسمعه شكواه ويطالب بإنصافه.

ضد ميتافيزيقا المعدن

فى حكاية الصعلوك الثالث، ابن خصيب، غموض يفوق غموض الحكايتين السابقتين، وإن احتوت عناصر المأساة نفسها. ومن ثم فعلاقة المشابهة الناتجة عن علاقة المجاورة تعضدها عناصر أخرى. وبرغم بعض الاختلاف فى الحوافز ونظم الأحداث يظل النسق الأساسى الذى ينتظم الحكايات الثلاث واحداً:

خرق لمحرم ← عقاب ← الصعلكة.

بطل الحكاية ملك ابن ملك: حكم وعدل وأحسن للرعية، لكن عيبه كامن فى «محبته للسفر والفرجة». فضوله يأخذه إلى التجول ومطاردة المعرفة. ومن هنا تبدأ مشكلته. الصعلوك الثانى مولع بالمعرفة أيضا، لكنها معرفة ثاوية فى بطون الكتب وسير الأولين. أما ابن خصيب فهو ابن مدينة بحرية مفتوحة على الآفاق البعيدة الغامضة. المدن المكنونة المحاطة بمدن أو صحارى أو حقول، تظل غارقة فى أسر المكان المغلق، وأبناؤها مكتفون بما لديهم. أمّا مدينة ابن خصيب فهى من طراز آخر، مكشوفة للبحر الذى يغرس فى نفوس أبنائها نداءات الفضول والمغامرة «فالبحر فتنة تسلب العقل، وتؤدى إلى الهلاك» (١٣). إن ظاهره - كما يقول النفرى - ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن (١٤).

وهكذا يشارك المكان فى تحديد مصير ساكنه، كما يحدد القدر مصير البطل التراجيدى. فالمدينة الواقعة فى إغواء البحر تسم أبناءها بما وسمت به من خصائص الانكشاف والانفتاح، فيشبون وقد تأججت فيهم نار غامضة. وبرغم سلطة الحكم والمال يظلون مشدودين إلى السفر، فهم أسرى فتنة البحر. البرّ يمنح الشعور بالانغراس فى المكان، فيما يلوّح البحر بوعد الاكتشاف والمعرفة والفضول. وهكذا يسافر الصعلوك، أى يركب البحر

مشدوداً إلى ضوئه الذى لا يبلغ، ليعرض حياته للريح واختلاف المياه، والتيه، وسلطة المغناطيس «لأنّ الله وضع فى حجر المغناطيس سرّاً، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه».

وعلى عكس الصعلوك الأول الذى يشارك ابن العم واخته فى ارتكاب سفاح المحارم، والصعلوك الثانى الذى يرتكب الزنا مع البنت المخطوفة، صاحبة العفريت، فإنّ ابن خصيب يحاول أن يكون قادراً على الفعل المجاوز رغباته الفردية. ففى جبل المغناطيس قبّة من نحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوقها فارس نحاسى يمتطى فرساً من نحاس. وفى يد الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من الرصاص المطلسم. ومادام هذا الفارس رابضاً فى موضعه، فكل مركب تقترب لابدّ أن تتحطم بعد تفككها فيغرق ركابها. يسمع ابن خصيب هاتفاً يأمره بقتل هذا الفارس ويدله على السلاح ونوعه وموضعه، كى يريح الناس من «هذا البلاء العظيم»، فيستجيب ويصرع الفارس. الحكاية إذن لا تحتوى على بطل مفعول به كما رأينا فى الحكايتين السابقتين، بل تنطوى على صراع؛ قوة خيرة يمثلها ابن الخصيب وتقترن بالمعرفة وحب العدل وخير الناس فى مواجهة قوة شريرة ضد لراحة الناس، مولعة بالتدمير.

فى البداية تظهر قوة مساعدة للبطل هى لوح الخشب الذى ينجيه من الغرق، شأن كثير من الحكايات التى تحتوى حافز التعرض للغرق. ثم تظهر قوة غير منظورة هى الهاتف الذى يدل ابن خصيب على كيفية قتل الفارس النحاسى. ويبدو أنها قوة محايدة إزاء ما يحدث؛ فهى التى تخبر الصعلوك عن طريقة نجاته المشروطة، أى أنها تضعه فى اختبار:

«يا ابن خصيب إذا انتبهت من منامك فاحفر تحت رجليك تجد قوساً من نحاس وثلاث نشابات من رصاص منقوشاً عليها طلاسم. فخذ القوس والنشابات وارم الفارس الذى على القبة وأرح الناس من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع فى البحر ويعلو حتى يساوى الجبل ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذى رميته فيجىء إليك وفى يده مجداف فاركب معه ولا تسم الله تعالى فإنّه يحملك ويسافر بك مدة عشرة أيام إلى أن يوصلك إلى بحر السلامة. فإذا وصلت هناك تجد من يوصلك إلى بلدك. وهذا إنما يتم لك إذا لم تسم الله».

الهاتف يعنى أن ثمة قوة مجاوزة لقوة البشر تتدخل لصالح الصعلوك، وبرغم غموضها فهى تقوم فعلاً بإرشاده إلى كيفية التخلص من الفارس النحاسى، وتحذره من الوقوع فى خطأ النطق باسم الله. مع ذلك فهى غير واضحة، بل قد تكون محايدة، فهى نتاج رؤيا رآها الصعلوك فى نومه. بل إن الصعلوك ينام سنة صغيرة تشى بأن النوم يقوم فقط بوظيفة ظهور الهاتف وتدخله لصالح الصعلوك، فيأخذ الصعلوك صورة من يتلقى الوحى.

أما اعتبار النطق باسم الله محظوراً يجب اجتنابه للحصول على النجاة، فهو يشير بوضوح إلى بقايا عبادة قديمة ترى فى رمز الشر إلهاً يعبد، وفى هذه العبادات اتخذ إبليس صورة إله الشر الذى يقتسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، فى عصور تالية، خفضت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص [15]. ومهما يكن الأمر، فإنّ البطل لم يستطع أن يفى بشرط عدم النطق باسم الله. فبرغم أنه قسر نفسه على الصمت لمدة عشرة أيام، إلا أنه حين رأى ما يبشر بسلامته اندفع مهللاً مكبراً، فقام الرجل النحاسى بإلقائه فى الماء. ومع أن ابن خصيب قد صرع الفارس النحاسى إلا أنه يعود مرة أخرى فى صورة الرجل النحاسى الذى يقود الزورق.

ابن خصيب إذن يصارع قوى يجعلها السرد رموزاً للشر؛ جبل المغناطيس ثم الفارس النحاسى. جبل المغناطيس الذى يذكر المؤرخون العرب أنه يقع قريباً من بحر القلزم فى مصر [١٦]، هو جبل شيطانى، على عكس الجبال المقدسة التى نراها فى الثقافة العربية والعبرية. الجبل موضع مرتفع من الأرض، فهو قريب من السماء، مثل الجلجثة فى المأثور المسيحى، وجبل المقطم فى المأثور الفاطمى، تلك جبال طوبتها الأديان ومنحتها دلالة روحية. أما الجبل الأسود، فهو على نقيض ذلك، قد وضع الله فيه سراً، هو أن جميع الحديد يذهب إليه، ومن ثم فكل مركب تقترب منه يلحقها الدمار، ولذلك نجد أن قبته تقوم بدور ضد للقباب التى تنهض فى الأماكن المقدسة التى طوبت. القبة المقدسة صورة مصغرة للقبة السماوية أى أنها نقطة التقاء الأرض بالسماء، فهى وسيط بينهما، منها تصعد دعوات المؤمنين، وفى إهابها تقام صلواتهم. أما القبة هنا، فهى نقيض ذلك تماماً؛ حيث يعلوها وثن شرير هو تمثال الفارس النحاسى.

لكن لماذا يأخذ المعدن هذه الصورة فى الحكاية.

النحاس عنصر شحيح الحضور فى الشعر العربى، بل يكاد يكون منعدما. وهذا أمر لا غرابة فيه. فقد كان العرب بدواً يحيون فى مجتمع بسيط، علمه هين بمثل هذه الأشياء، ولذلك فمعرفته بها عابرة، لا تصل إلى حد الألفة. فليس النحاس برقاً أو حماما أو نوقاً أو يرابيع ... إلخ، كى يصبح عنصراً أساسياً فى ذلك الشعر. إلى ذلك سنجد الأمر نفسه فى القرآن الكريم. فكلمة النحاس تذكر فى آية واحدة: «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» (الرحمن/٣٥). أما فى (الليالى) التى تكوّن نصها عبر عصور طويلة، فتحتوى على حكاية كاملة عن مدينة سخط أهلها إلى كائنات نحاسية.

فى المعاجم العربية تشير مادة «نحس» إلى معان عدة [١٧]. فهى تعنى الجهد والضر، أو هى خلاف السعد من النجوم. نقول: يوم نحس أى مشؤوم. وفى القرآن «إنّا أنزلنا عليهم ريحاً صرصراً فى يوم نحس مستمر» (القمر/ ١٩). وفيه أيضاً «فأرسلنا عليهم ريحاً صرصراً فى أيام نحسات» وقد قرئت نحسات بكسر الحاء وتسكينها والنحسات هى الأيام المشؤومات. هذا هو المعنى الأول. أما المعنى الثانى فيرتبط بالريح الباردة إذا دبرت كما أنّ النحس هو الغبار، ويؤكد التيفاشى [١٨] أن النحاس هو الدخان إذا خلص من اللهب وعلا وخلصت حرارته. وفى هذا المعنى نجد شاهداً لنابغة بنى جعدة يقول فيه:

«يضيء كضوء سراج السليط لم يجعل الله فيه نحاسا».

أى لم يجعل فيه دخاناً لا لهب له. ويفسر ابن مجاهد الآية «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» قائلاً: النحاس الصفر المذاب فيصب على رؤوسهم. وهو رأى الضحاك أيضاً الذى فسر «شواظ من نحاس» قائلاً: سيل من نحاس [١٩]. أما القزوينى فينص بجلاء على أنّ النحاس معدن قريب من الفضة. والفرق بينهما حمرة اللون واليبس وكثرة الوسخ. فالفضة أنقى طبعاً. أما النحاس فهو معدن مشوب يفتقد إلى النقاء. فحمرته نتاج الإفراط فى الحرارة والكبريتية. أمّا يبسه ووسخه فلغلظ مادته. ولذلك يحذر من اتخاذ الطعام فيه لأنه يسبب أمراضاً لا حصر لها [٢٠]. ويصرّ أبوحيان التوحيدى على الربط بين النحاس وفساد المزاج، فإنّ:

«من أدمن الأكل والشرب فى أوانى النحاس أفسدت مزاجه، وعرض له أمراض صعبة. وإن أدنيت أوانى النحاس من السمك شممت لها رائحة كريهة. وإن كبّت آنية النحاس على سمك مشوى أو مطبوخ بحرارته حدث منه سم قاتل» [٢١].

إلى ذلك كله يأخذ النحاس دوراً محدداً فى كثير من حكايات (الليالى)، فتصنع منه القماقم التى يسجن فيها الجن، فيما تسد أفواهها بالرصاص. النحاس يأخذ إذن دلالات عدة. من ناحية هو أداة لتعذيب الخطاة فى العالم الآخر؛ لأنه مرتبط بالإفراط فى الحرارة والكبريتية. كما أنه ـ فضلاً عن ذلك ـ قرين الشوب والوسخ، ولذلك لا تتخذ منه آنية للطعام، حتى لا يتسمم ما فيها. لكنه من ناحية أخرى معدن صلب يصلح لسجن العفاريت والكائنات النارية الشريرة، فهو إذن مادة مبهمة غامضة، تكتنفها الريب. وهو أمر يمتد إلى المعادن بوجه عام؛ فهى تنطوى على الخير حين تصبح فى قبضة الإنسان، فيمكنه السيطرة عليها وترويضها، وهى مصدر للشر حين لا تكون كذلك؛ أى حين تصبح شيئا مثقلاً بدلالات الغموض والرهبة. ويرى مرسيا إلياد (٢٢) أن للمعدن قداسة طابعها أرضى فى مقابل القداسة السماوية المنبعثة من السماء؛ فالمعادن تنبت فى جوف الأرض، أى أنها أقرب إلى الرحم؛ رحم الأرض الأم. ولهذا فهى مثقلة بقداسة مظلمة، لأنها تنطوى على قوى مقدسة وشيطانية فى آن. إنها تحوى الخوف والأمن معا كالكائنات الإلهية جميعا. وكما رأينا فى الحكاية فالمعادن تأخذ صورة كائن غريب تندّ قوته التدميرية على الفهم، فصلابة النحاس والرصاص، وقدرة المغناطيس على الجذب، تضعه فى سياق ما لم يروض بعد من قوى الطبيعة، فهو أقرب إلى العواصف وهياج البحر وعلى النقيض من الخشب الذى يأخذ دائما دور المساعد فى إنقاذ البطل.

على هذا النحو، فإن الصعلوك ما إن ينهض من كبوة حتى يجد نفسه فى موقف أكثر صعوبة. لقد ارتكب إثم ركوب البحر بسبب فضوله وتوقه إلى الفرجة، فيأخذه البحر إلى جبل المغناطيس، لكنه يضيّع فرصة نجاته لعدم انصياعه لتحذير الهاتف، فيتعرض ثانية للغرق، حتى يجد نفسه على جزيرة، أى يابسة محاصرة بالماء. ومن ثم يقول السرد على لسانه: «كلما أخلص من بلية أقع فى أعظم منها». وكى يستطيع النجاة من هذا الحصار كان لابدّ له من ارتكاب مجموعة من المحرمات، أولها الفضول، الذى دفعه إلى التلصص على الشيخ العجوز والصبى الجميل، ومن ثم قاده إلى الهبوط إلى أسفل، فلما رأى تسعة وثلاثين بستانا لاحظ أن البستان الأخير الذى يحمل رقم الأربعين مغلقاً، فلم يستطع مقاومة فضوله «ما الذى فى هذا المكان، فلا بدّ أن أفتحه وأنظر ما فيه، فلما فتحه وجد حصاناً، فإذا به يرتكب إثم اعتلاء الهواء:

«فوجدت فرساً مسرجاً ملجما مربوطاً ففككته وركبته فطار بى إلى أن حطنى على سطح وأنزلنى وضربنى بذيله فأتلف عينى وفرّ منى».

ومع أن الحصان قد أنقذه من حصاره فى الجزيرة المحاطة بالماء، إلا أنه أنزل به عقاب إتلاف العين، لأن ابن خصيب قد تجاوز حدوده إذ ركب الفرس، لا لأنّ التحليق فى الفضاء كما يقول كيليطو(٢٣) من عمل الشيطان، وإنما لأنه وقف على الأنبياء فقط. الارتقاء خصيصة نبوية تنقل النبى من أسفل إلى أعلى عبر الحصان المقدس، البراق، فى رحلة المعراج إلى السماء. أما الإنسان العادى فليس له أن يهفو إلى تجربتها، فذلك معناه اغتصاب خصيصة وقف على الأنبياء، ومن ثم فاغتصابها محرم، يحل العقاب بمقترفه.

حكايات البنات

قبل أن نقوم بتحليل الحكايتين اللتين تقوم البنات بسردهما، سنقوم بتلخيصهما على النحو الذى فعلناه مع الصعاليك.

حكاية البنت الأولى

- أخت غير شقيقة لأختين. يموت الأب تاركاً قدراً كبيراً من المال، فتحصل كل فتاة على نصيبها الشرعي من تركته.

- تتزوج الشقيقتان فيما تظل هي دون زواج. وفيما تسافر الشقيقتان مع زوجيهما للتجارة، تظل هي في بغداد دون زواج.

- يخسر الزوجان كل مال الشقيقتين فيتركانهما في الغربة، فتضطران للعودة في هيئة مزرية إليها، فتضمهما إليها وتحسن إليهما وتشركهما في مالها الذي ينمو.

- تصر الشقيقتان على الزواج ثانية. وبرغم رفضهما نصيحتها، تقوم بتجهيزهما من مالها الخاص. تفشل الشقيقتان في زواجهما وتعودان للحياة معها.

- تهيىء متجراً وتستعد للسفر، فتصر الشقيقتان على السفر معها. المركب «تتوه» ويغفل الريس عن الطريق، فيدخلون إلى مدينة لم تكن هدفاً لهم .

- المدينة خالية من السكان، وأهلها مسخوا لعصيانهم الله. أما المتاع من ذهب وفضة وقماش وجواهر فباق على حاله. ركاب السفينة يستولون على الأموال.

- تدخل هي إلى قصر الملك «فتنسى نفسها» وتتوه. تحاول النوم فلا تقدر، تسمع صوتاً يتلو القرآن فتتجه نحوه. حيث تجد شاباً جميلاً جدا، فتقع في حبه.

- الشاب يقص عليها حكاية المدينة التي عصت الله وعبدت النيران دونه وكيف عاقبها الله وكيف كتبت له النجاة لإيمانه على يد مربيته العجوز المسلمة.

- الشاب يوافقها على الذهاب معها إلى بغداد والزواج منها، فترجع معه إلى المركب لتخبر أختيها عن نيتها في الزواج من الشاب. وتتنازل لهما عن كل ما جمعته من ذهب وجواهر وملابس.

- الشقيقتان تضمران الحسد لها، وتقومان بإلقائهما أثناء نومهما إلى البحر، حيث تنجو هي فيما يغرق الشاب.

- بعد نجاتها ووصولها إلى جزيرة تنقذ حية يطاردها ثعبان. الحية جنية تردّ لها الجميل: تنقل الأموال من السفينة إلى بيتها، وتسحر أختيها إلى كلبتين سوداوين، وتأمرها بجلدهما كل يوم بالسوط. تترك معها خصلة من شعرها وتخبرها أنها إذا حرقت شيئاً منه فسوف تحضر إليها.

حكاية البنت الثانية

- مات أبوها عن مال كثير وتزوجت من رجل ثرى، مالبث أن مات فورثت عنه ثمانين ألف دينار. وهي أخت غير شقيقة أيضا للبنت السابقة.

- تجيئها عجوز وتدعوها إلى زفاف ابنتها وتصحبها إلى قصر عظيم حيث تجد بنتاً رائعة الجمال فتخبرها أنها دعتها إلى القصر لأن شقيقها عاشق لها وأنه يريدها زوجة، فتوافق.

- حين ترى الشاب تقع محبته في قلبها لجماله وتقضى معه شهراً سعيداً. ثم تجيئها العجوز وتصحبها إلى السوق بعد استئذان زوجها.

- في السوق تمران بدكان شاب صغير يطلب ثمناً لما اشترته منه قبلةً فترفض. لكن العجوز تظل تزين لها الأمر وتهونه عليها حتى توافق مكرهة.

- يخدعها الشاب فبدلا من لثمها يقوم بعضها في خدها حتى يقطع اللحم فيغمى عليها. تحتمل على نفسها وتعود إلى البيت بمساعدة العجوز وتلزم الفراش.

- يدخل عليها زوجها فيرى الجرح، ويدرك أنها خائنة فيقوم بعقابها.

- تدخل العجوز أثناء عقابها فتتوسل للزوج الذى يتراجع

عن قتلها مكتفياً بضربها بقضيب من سفرجل، ثم يأخذها عبيده ليلاً ويرمونها فى بيتها. فتداوى نفسها حتى تشفى.

- بعد شفائها تعود إلى بيت الزوجية فتجده مهدماً فتلجأ إلى أختها السابقة.

يوسف الأنثى

ما وجدناه من شعور بالألم وضياع العدالة فى حكايات الصعاليك الثلاثة، سنجده فى حكايات البنات مع اختلافات، سنؤجلها إلى حين. تبدأ الصبيّة الأولى حكايتها على النحو التالى :

«إنّ لى حديثاً عجيباً ، وهو أنّ هاتين الصبيتين أختاى من أبى من غير أمى فمات والدنا وخلف خمسة آلاف دينار . وكنت أنا أصغرهن سناً . فتجهزت أختاى وتزوجت كلّ واحدة برجل. ومكثنا مدة».

ومعنى ذلك أن الحكاية تبدأ بتقرير تعارض أساسى أولىّ ، يحكم علاقة الصبيتين الشقيقتين بأختهما غير الشقيقة أى بطلة الحكاية. ولسوف يظل هذا التعارض فاعلاً طوال الحكاية حتى نهايتها،ولسوف تنبثق منه أحداثها ومغازيها. فما إن ندلف إلى داخل الحكاية حتى ينتقل هذا التعارض من شكله البيولوجى إلى شكل آخر اجتماعى. الشقيقتان واقعتان فى أسر مباهجهما الجسدية التى تدفعهما إلى سلسلة من الزواج الفاشل، تنتهى بفقدان ما تملكان من مال وثروة، وعودتهما إلى البطلة وهما فى حالة يرثى لها. وبرغم تحذير البطلة لهما، تندفعان نحو زواج فاشل يأخذ دائماً صورة الخديعة. الأختان الشقيقتان هنا تبدوان كأنهما شخص واحد فى حركته واندفاعه. إنهما شخصية واحدة متجانسة، بل تكاد تكون صيغة جاهزة. فهما متماثلتان فى كل شئ، ذائبة إحداهما فى الأخرى، فتنتفى التخوم المحددة للواحدة عن الأخرى وتتلاشى. ومن ثم يعبر السرد عنهما فى صوت واحد وحركة واحدة، فتتجسد أمامنا شخصية الأخت التى رضعت لبان الحسد لأختها غير الشقيقة. وفيما تحتفل الأختان بتحققهما العاطفى والجنسى، تظل البطلة متشبثة برأيها: « لاخير فى الزواج، فإن الرجل الجيد قليل فى هذا الزمان». وفى مقابل ذلك نرى توغلها فى التجارة وحنكتها فى الاستثمار وتنمية مالها الذى ما ينى يتكاثر، فيما يتبدد كل ما ورثته الأختان وتلجآن إليها «كالشحاتين».

الحكاية كما هو واضح تحمل أصداء قد تكون تاريخية عن انعدام الاستقرار فى مؤسسات الزواج فى فترة ما؛ وعن صراع الإسراف والزهد فى المجتمع العربى الإسلامى الوسيط؛ وعن افتقاد الحكمة لدى الكبير ووجودها لدى الأصغر. فى اختصار، ثمة أصداء عن تململات اجتماعية قد تصل إلى حد انقلاب القيم والمعايير. لكن الموضوع الرئيسى هو علاقة القرابة الملتبسة بين الأخوة غير الأشقاء. ولذلك، فإن السرد يلوذ بالحكاية النموذج Arch عن أخوة يوسف، الأحدوثة الشهيرة فى الثقافة السامية عموما، التى ذكرت أحداثها فى التوراة بتفصيلات دقيقة. أما القرآن فقد قصها فى السورة التى تحمل اسم «يوسف»، دونما وقوف طويل لدى التفصيلات: «لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين» (يوسف/ ٧). وتكفلت التفاسير المختلفة بتفصيل ما أجملته الآيات. وقد تخللت القصة الثقافة العربية فى صيغتين؛ أولاهما: تركز على العبرة الكامنة فى تحدى الشهوة وضعف النفس الأمارة بالسوء فى الصراع الشهير بين يوسف وزليخة امرأة العزيز، وثانيتهما حكاية يوسف مع أخوته غير الأشقاء، وما تنطوى عليه من حسد للأخوة المتميزة وكلتا الصيغتين قائمة فى الحكاية الأصل.

تأخذ البطلة فى حكايتنا صورة يوسف، لكن يوسف الأنثى، لاحتوائها على الموضوع الأساسى الحاكم

للقصة فى التوراة والقرآن، وهو موضوع الأخوة الملتبسة. ولدينا هنا أخ أو أخت متميزة عن الإخوة الآخرين. فيوسف بن يعقوب قادر على الحلم والرؤيا، كما أنه قادر على تفسيرهما حتى إن إخوته يدعونه بـ «صاحب الأحلام» كما تعبر التوراة. ولبطلة الحكاية أيضا ما يميزها عن أخواتها، فهى فى اختصار ممتلئة حتى الحافة بالحكمة، برغم أنها ــ كيوسف أيضا ــ أصغر سناً من أختيها. وكما يحسد أبناء يعقوب أخاهم يوسف لجماله وإيثار أبيه له ولما ينطوى عليه من نبوة ظهرت إرهاصاتها مبكراً، تمتلئ أختا البطلة بالمشاعر نفسها؛ مشاعر الحقد على الأخت غير الشقيقة والحسد لها، لامتيازها بالحسن والحكمة، ولما وفقت إليه من اختيار حبيب متميز بإيمانه وحسنه:

«فقعدت أختاى عندنا وصارتا تتحدثان فقالتا لى: يا أختنا ماذا تصنعين بهذا الشاب الحسن؟ فقلت لهما قصدى أن أتخذه بعلا. ثم التفت إليه وأقبلت عليه وقلت: يا سيدى أنا أقصد أن أقول لك شيئا فلا تخالفنى فيه. فقال سمعا وطاعة. ثم التفت إلى أختىّ، وقلت لهما يكفينى هذا الشاب، وجميع هذه الأموال لكما. فقالتا: نعم ما فعلت. ولكنهما أضمرتا لى الشر. ولم نزل سائرين مع اعتدال الريح حتى خرجنا من بحر الخوف، ودخلنا بحر الأمان، وسافرنا أياما قلائل إلى أن قربنا من مدينة البصرة، ولاحت لنا أبنيتها فأدركنا المساء، فلما أخذنا النوم، قامت أختاى وحملتانى أنا والغلام بفرشنا ورمتانا فى البحر. فأما الشاب فإنه كان لا يحسن العوم، فغرق وكتبه الله من الشهداء، وأما أنا فكنت من السالمين».

هكذا نجد أن البطلة تنطوى على نفحة نبوية تتجاوز اهتمامات أختيها المحصورة فى الزواج، فهى الأصغر والأجمل بل تلتقى شاباً شبيهاً لها فتقع طبعا فى حبه، وتأخذه لنفسها. وبرغم ما فعلته مع أختيها من قبل من إيوائهما والإحسان إليهما إلا أن الأختين تكيدان لها وتقدمان على إغراقهما. وفيما تنجو البطلة يغرق صديقها. والحكاية على هذا النحو تذكر على الفور بإحدى حكايات التاجر والعفريت، وبالتحديد حكاية التاجر الثانى. فالعناصر الأساسية فيها هى العناصر القائمة هنا. ثمة الأخ المحسود الذى يندرج فى نموذج يوسف، وثمة الأخوة الذين يدبرون له المكائد، وثمة الجنية المؤمنة التى أحسن التاجر إليها وتزوجها، فلما غدر به إخوته، أنقذته من الموت غرقا. والغريب أنها سحرت أخويه إلى كلبين، كما سحرت الجنية الأختين الغادرتين فى حكايتنا.

الحكاية التى بين أيدينا تحتوى أيضاً حكاية داخلها، أليجورية، تندرج فى سياق الحكاية بوصفها عنصراً من العناصر التى تنمّى شخصية البطلة الفاعلة الأساسية، هى حكاية الشاب الذى لقيته فى تيهها فى المدينة المسخوطة. وهى مدينة كان أهلها كفاراً يعبدون النار من دون الله، لأنهم عصوا الصوت الربانى الذى دعاهم إلى عبادة الله وترك ما هم فيه من ضلال، فلما لم يستجيبوا، وسدروا فيما هم فيه، عوقبوا من الله، ومسخهم حجارة سوداء. ومن الواضح أنّ هذه الحكاية الأليجورية تمثل أصداء الإيديولوجيا الدينية فى العصر الوسيط؛ الإيديولوجيا الوحيدة السائدة، التى تنبث سلطتها فى مستويات الحياة جميعاً. ولذلك تنهض الحكاية الأليجورية هذه بوظيفة نصية على مستويين، فهى ــ أولاً ــ تدرج شخصية الفاعلة الأساسية فى سياق الإيديولوجيا السائدة؛ وهى ــ ثانياً ــ تكشف عن رؤية الثقافة العربية المشبّعة بهذه الإيديولوجيا لمن عداها. الصوت الصارخ فى المدينة لينبّه عبدة النار إلى ما هم فيه من ضلال وزيغ هو معادل النبى، وفكرته، ووظيفته.

فالسارد لايمكنه أن يخلق نبياً يدعو الناس إلى الدين الحق، لتعارض هذا المسلك مع الإيديولوجيا الدينية نفسها التى تذهب إلى أن محمداً نبيها هو آخر الأنبياء والمرسلين، لذلك يصوغ فكرة النبى صياغة رمزية قريبة المأتى فى هذا الصوت الصارخ كلّ عام داعياً إلى الإيمان بالله، ثم يرشحه فى وجود عينى مشخص يدعمه وهو الشاب الجميل الذى ربّته عجوز مسلمة على الدين الصحيح سراً، فآمن بالله ودين الإسلام فنجّاه الله من المسخ الذى يندرج فى سياق العقاب الإلهى للخطاة، على نحو ما عوقب سكان عمورة وثمود وعاد. وتشير مثل هذه الإليجوريا، ربما، إلى موقف تاريخى يكشف عن عجز الثقافة ذات الأصول السامية الرعوية عن تفسير ما وجده أبناؤها فى البلاد التى ازدهرت حضارتها ثم تكلست وتوقفت عن النمو، مثل حضارة مصر القديمة أو فارس قبل مجىء الإسلام. فقد دخل العرب إلى مدائن مزدهرة مليئة بالمعابد والتماثيل، ووجدوا مقابر ضمت مع المومياوات ذهباً وجواهر وألبسة، ولم تكن ثقافتهم تستطيع تفسير مثل هذه الظواهر. كان أفق الثقافة ذات الأصول الرعوية المكتفية بنفسها أضيق من احتواء ما يراه أصحابها مخالفاً لما عهدوه فى بلادهم، التى لا تعرف الأبنية الضخمة، وأعجز عن الحوار مع معتقدات مغايرة لعقيدتهم النافية لغيرها من العقائد، والدامغة لما غايرها بصفات الكفر والضلال.

ويكاد الشاب المؤمن أن يكون نبياً، بالمعنى الذى تفهمه الثقافة للنبوة. إنّه نبى غير مرسل. وهو يعرف ربّه عبر وسيط من خارج ثقافة قومه الكفرة، هو السيدة العجوز المؤمنة التى تخفى إيمانها عن عيون العصاة؛ لذلك يأخذ الشاب صورة الخارج على الكفر، الباحث عن الحقيقة، المنقطع عن العالم، فهو جدير بالبطلة والبطلة جديرة به؛ كلاهما موافق للآخر، فى فرادة البدن، وبكارة الروح، وصحة الاعتقاد. ولذلك، فتميز الشاب نابع عن تميز البطلة، ومن ثم فهو ظلها وجزء من شخصيتها، ودائر فى فلكها. فى اختصار هو الموافق ليوسف الأنثى، المحسودة من أختيها.

لكن اللافت هو كيفية وصف السارد للشاب إذ يصفه بأنه:

«كالبدر، حسن الأوصاف، ليّن الأعطاف بهى المنظر، رشيق القد، أسيل الخدّ، زاهى الوجنات كأنه المقصود بهذه الأبيات:

رصد المنجم ليله فبدا له
قد المليح يميس فى برديه
وأمدّه زحلٌ سواد ذوائب
والمسك هادى الخال فى خديه
وغدت من المريخ حمرة خدّه
والقوس يرمى النبل من جفنيه
وعطارد أعطاه فرط ذكائه
وأبى السها نظر الوشاة إليه
فغدا المنجم حائراً مما رأى
والبدر باس الأرض بين يديه

والأبيات تصف شاباً جميلاً جمالاً غير معهود، ولذلك يستعيرها السارد ليصف الشاب الذى جماله كفؤ لجمال البطلة. واستعارة الأبيات على هذا النحو إحدى تقنيات السرد فى (الليالى) .كأن الشعر خزانة جاهزة، تحتوى على كل شئ، ويمكن استعارة ما فيها لتعبر عن شخصية أو حدث. ودائماً ما يلوذ السارد بوصف لامرأة فاتنة ، أو فتى جميل، أو— حتى — عجوز كريهة، فيستعير الشعر لينقلنا من ضيق السرد ونثريته إلى براح الشعر ورحابته، فهو بذلك يكسر رتابة السرد بخطاب يمتاز بإسماعه الصوتى العالى وتكثيف دواله. إلى ذلك تكشف هذه التقنية عن التوافق بين الشعر المستعار والشئ

المستعار له، فكلاهما مجاوز للنثرية؛ الشعر بكونه الفن العربى الأول، والشئ الموصوف لكونه يتجاوز ما هو عادى ومبتذل وملقى فى الطرقات. ومسلك السارد اللائذ بالشعر قريب من مسلك الشاعر المتكئ على المجاز عموما، كلاهما يعلو فوق الوقائعى درجة أو أكثر، ليقتنص المعنى المتجدد دائما.

حين يلجأ السارد إلى استعارة الشعرفهو يلوذ بما للشعر من سلطة واقتدار على المتلقى الذى تكونت ذائقته على تبجيله، كما أنه يلوذ بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. المرأة الفاتنة أو الفتى المليح يحتاجان إلى ما يعادل فتنتهما؛ إلى شئ كفؤ لما ينطويان عليه من سحر، وإلا كيف لسارد قليل الصبر على الوصف أن يصور جمالا تتهاوى أمامه حصون الحكمة والتريث كما يحدث مع البطلة التى طالتها الحسرة وتأججت فيها نيران الرغبة، دون اللوذ بسلطة الشعر واقتداره. إنه جمال متعال ، عناصره أسطورية مرتبطة بالنجوم والكواكب؛ أى بما هو أعلى وأبعد وأقرب إلى السماء.كأن اللجوء إلى الشعر يقنعنا أن بطلة الحكاية لها عذرها حين انهارت حصونها فأقدمت على سلوك ظلت طوال الحكاية تأباه، حين طلبت من الشاب أن يرضى بها زوجة: «أكون ... جاريتك مع أنى سيدة قومى وحاكمة على رجال وخدم وغلمان».

لكن احتياز هذا الجمال الذى ترتبط عناصره بالنجوم والكواكب يدفع الأختين إلى اقتراف جريمتهما. شعور الحسد كامن منذ البدء فى أعماق الأختين، لكنه لا يفصح عن نفسه إلا بعد فوزها بالشاب الجميل، وخصوصا أنهما أكثر اهتماما منها بتحقيق رغائبهما الجنسية، التى دفعتهما إلى الزواج مرتين، ومن ثم تقومان بإلقاء الأخت وصاحبها فى الماء.كان على السارد أن يقنعنا بفداحة ما فعلته الأختان فلاذ بالشعر، ونقلنا من البهجة بعثور البطلة على شبيهها إلى الحزن لفقدانه، ولكنه مطالب بإنقاذها، لذلك رزقها بقطعة من الخشب لتركبها وتصل إلى جزيرة تتيح لها أن تسدى معروفا للجنية التى سترد لها المعروف بإنزال العقاب بالأختين الحاسدتين. ويلجأ السارد إلى التعبير عن هذا الصراع عبر ترميزه فى صورة ثعبان وحية يقتتلان، وهى صورة معهودة فى الثقافة العربية بوجه عام، ثم يبدأ فى حدث جديد ينمى به حكايته حين يجعل الجنية التى أنقذتها البطلة الخيرة تقوم بمسخ الأختين الحاسدتين كلبتين سوداوين، على البطلة عقابهما مع مجىء كل ليل، تماما كما فعل بالأخوين اللذين وقفا من أخيهما التاجر الثانى الموقف نفسه فى حكاية (التاجر والعفريت). إن القارئ الذى يعرف الطرائف التى لا تنتهى عن وفاء الكلب، ويتذكر صورة كلب أهل الكهف الذى يأخذ وضع النائم :«وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد» (الكهف/ ٨)، لابد أن يسأل عن العلة وراء تكرار مسخ الأخوة الخونة المقترفين للإثم مع إخوتهم إلى كلاب سوداء.

الكلب حيوان أليف يضرب بوفائه المثل؛ هذا صحيح. وهو حيوان متميز عن غيره، كالقرد مثلا. لكنه يظل فى النهاية حيوانا موصوما بالنجاسة، التى إن طالت الآنية، انبغى تطهيرها بطريقة ناجعة. ولعلة ما خص الكلب الأسود بالكراهية، بسبب ماوصم به من صفات يختص بها دون غيره من الكلاب، ويذكر الشيرازى فى أرجوزته عن الممسوخات أن الكلب مفسد للبين[٢٤]. أما الدميرى فيذكر حديثا مرفوعا للرسول يقول فيه: «يقطع الصلاة الحمار والمرأة والكلب الأسود»[٢٥]، لأن المرأة تفتن والحمار ينهق، والكلب الأسود يروّع، ويشوش الفكر. بل إنه يربط بين الكلب الأسود والشيطان. وفى هذا السياق يزعم أن الرسول أمر بقتله: «اقتلوا منها كل أسود بهيم». وحين يقوم السارد بمسخ الأختين إلى كلبتين سوداوين فكأنه يربطهما بالشيطان. وفى حين

يومئ إلى قسوة الجنية التى تصر على جلدهما ثلاثمائة سوط يوميا، يشى بعدم رضا البطلة عن هذا العقاب القاسى، وخوفها من تهديد الجنية لها بمسخها هى الأخرى على النحو نفسه إن لم تنفذ هذا العقاب.

لكن الجنية لا تمسخ الفتاتين فقط، بل تترك للبطلة خصلة من شعرها (٢٦)، لتحرقها حين تحتاجها فتحضر إليها. إن السارد يجعل الصلة موصولة بينهما، ليتيح للجنية الحضور بين يدى الخليفة، فتعيد الكلبتين إلى صورتهما الأولى.

العجوز والصبية

فى حكاية البنت الثانية نجد أنفسنا إزاء حكاية تقليدية. ويلوح السارد وقد أنهكه التجوال فى عوالم من سبقها، وقد عجز عن خلق تعاطف مع البطلة المخطئة. كأن المخيلة المنهكة فى حاجة للكف عن العمل، لتستعيد قدرتها على الجموح والتحليق والمغامرة، فى حكاية جديدة. وبرغم أن المتلقى لا يجد مبررات كافية لتبرئتها، إلا أنه لا يصل إلى حد إدانتها. البنت الأولى، التى دعوناها «يوسف الأنثى»، تستحضر فى إهابها شخصية الكائن البشرى السامى المحسود من أقرب الناس إليه، ومن ثم فحين تصاب بأذى، تتفجر فى ذاكرة المتلقى مغاز ارتبطت بشخصيات أولية. أما البطلة، أو البنت الثانية، فهى امرأة مبرأة من السمو أو حتى هاجس الحلم به. هى امرأة غنية ورثت عن أبيها وزوجها الأول مالا كثيرا وهى إلى ذلك جملية عاجزة عن المبادرة، فتبدو متورطة فى الحياة اليومية. صحيح أنها متميزة بالثراء المالى وجمال البدن، لكنها فى النهاية امرأة مسكينة لا حول ولا طول لها.

منذ البداية، ومنذ الكلمات الأولى، نشعر أن ما كسبته قليل بالقياس إلى ما وجدته فى طريقها دون كد، فقد ترك لها أبوها مبلغا جسيما من المال، ثم تزوجت ، وقام السارد بإزاحة الزوج سريعا، هل موت الأب والزوج عنصران غير منتجين؟ بالطبع لا، إنما السارد يومئ إلى تعاستها وسوء حظها، فإذا بالأمر ينقلب ونشعر أن الموت، موت الأب والزوج، لم يترك أثرا فيها سوى تكثير مالها ولم يحقق ما قصده السارد من سوء طالعها، لأننا لم نشعر بتعلقها بأحدهما، جاءا وذهبا، وهى فى موقعها الذى يلوح كأنه موقع حيادى، لا يحركه الفقد أو العطاء. موقع امرأة لا تهجس ولا تتحرك فيها حتى أشواق الجسد، ومن ثم تظل متحصنة بمالها وفتنة بدنها دون أن تعانى لا الفقد، ولا الهجس بشىء، ولا مباهج الجسد ولا ألمه. وعبثا يحاول السارد أن يضخ قليلا من الحيوية فى شخصيته الصيفية لتكون جديرة بسياق البنت الأولى والصعاليك؛ سياق الكائن الحى، لكنها تظل شخصية باهتة تتحرك فى فضاء مؤطر، مغلق، محدود.

الحكاية تبدأ بحافز تقليدى معروف جيدا لقارئ (الليالى)؛ السيدة الجميلة الشابة الأرملة الغنية التى لا ينقصها شىء تجلس فى بيتها فى فضاء هادئ خال من الإثارة، حتى تجىء العجوز التى تأخذ صورة وسيط القدر. ومن خلال السرد ندرك أن المسؤولية تقع على عاتق العجوز، والوظيفة الوصفية بالغة الوضوح هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية والعيوب الأخلاقية:

«فبينما أنا جالسة فى يوم من الأيام إذا
دخلت علىّ عجوز بوجه مسعوط وحاجب
ممعوط وعيونها مفحرة وأسنانها مكسرة
ومخاطها سائل وعنقها مائل».

وقبل أن يكمل القارئ بقية الوصف الذى يلوذ فيه السارد بأبيات من الشعر، فإنه يدرك تقليدية الحافز، ومهنة العجوز التى تتحدد فى قيامها بدور القوادة. فلعلة ما تأخذ القوادة فى كثير من الحكايات هذه الصورة، لافى (الليالى) وحدها، بل فى كثير من الأدب الجنسى العربى (٢٧). وظهور العجوز فى مثل هذا

الفضاء يخلق أفق توقع محدد؛ العجوز رسول إلى السيدة الأرملة لإخراجها من خدرها إلى حيث تلقى مصيرها الذى لا تستطيع له ردا، مصير يتجاوز إرادتها ليصبح قدرا مقدورا. كأن السيدة تغادر الكن حيث الأمان والرفاهية إلى الخارج حيث القدر المتربص. لكن، وبرغم انفضاح الحافز، فإن السارد يؤجل هذا القدر، طلبا لضخ الحيوية فيما يسرده، فالشاب الذى أرسل العجوز طالب زواج لا طالب متعة حرام، ومن ثم تجد السيدة نفسها وقد حصلت على زوج شاب جميل، سنعرف فيما بعد أنه ليس رجلا من عامة الناس وإنما هو ابن أمير المؤمنين وولى عهده، ثم الخليفة من بعده محمد الأمين يؤجل السارد القدر الذى تمثله العجوز، أو تمثل أداته، حتى يعطى بطلته فرصة الاختيار، بعد زواجها:

«ثم قال يا سيدتى إنى أشترط عليك شرطا. فقلت: يا سيدى وما الشرط؟ فقام وأحضر لى مصحفا، وقال: احلفى أنك لا تختارى أحدا غيرى ولا تميلى إليه، فحلفت له ففرح فرحا شديدا، وعانقنى، فأخذت محبته بمجامع قلبى».

وهكذا، فالخروج من البيت لم يقد إلى القدر، وإنما أدى إلى الانخراط فى مؤسسة الزواج، ومن ثم قاد البطلة إلى شرط موثق بكتاب الله على الوفاء. وهو حافز يهدف من خلاله السارد لا إلى إدانة البطلة، بل إلى تضخيم شعورنا بما اقترفته العجوز من جرم! لكن هذا التأجيل لا ينفى أن خروج السيدة سيؤدى إلى ارتكابها الإثم الخروج من البيت إذن قرين الخسران، فالسوق لا يعدو أن يكون غابة، وهو بذلك نقيض للبيت الذى يحتوى الجسم ويحميه من الخطر والإثم. إنه ساحة لقاء الرجال الغرباء بالنساء الغريبات؛ أى ساحة اقتراف التابو. أما الشاب صاحب دكان القماش الذى يقضم وجنة السيدة، فالغموض يلفّه من كل صوب، وظهوره فى الفضاء السردى محدود بهذه المهمة دون أن يتجاوزها إلى غيرها، ودون أن نعرف دوافعه لارتكاب هذا الفعل، إنه ممثل للشر الصرف، لا كالجنى خاطف الصبية فى حكاية الصعلوك الثانى، ولا كالوزير مغتصب العرش فى حكاية الصعلوك الأول، فكلاهما واضح الدوافع، لكنه أقرب إلى رمز غامض للشر كرمز النحاس فى حكاية الصعلوك الثالث، وربما يكشف عن نمط بدائى قديم لمصاص الدماء الذى تمتزج شهوته الجنسية بظلال من الوحشية. ومن المؤكد أن العجوز ليست المسؤولة تماما عما حاق بالبطلة، فبعض المسؤولية يقع على عاتقها، لكن هذا الخطأ لا يتناسب مع ما حل بها من عقاب قاس؛ الجلد، فالطرد، ففقدان كل شئ، أى فقد الحب والمال وتشويه الجسد. إن علاقة البطلة بزوجها علاقة من نوع غريب، فقد احتازها بطريقة غريبة. صحيح أنها حين رأته «أخذت محبته بمجامع قلبها»، لكن هذا لا ينفى تحايله على إخراجها من بيتها ولهذا ستخبر الخليفة قائلة: « ورأيت نفسى قد حجزت فى الدار، فقلت للصبية سمعا وطاعة». وبرغم حبها له، فإنها ستظل دائما واقعة فى سلطته، ولهذا سوف ترتبك أمامه حين سألها عما حل بها، ومن ثم ترتكب خطأ جديداً بذكر حادثة جلية التلفيق.

والحكاية على هذا النحو تغاير حكاية البنت الأولى فى كثير، وتلتقى معها فى كثير أيضا، فالبنية الأساسية الحاكمة لكلتا الحكايتين واحدة:

الخروج ←———— الخسران

البنت الأولى تخرج من بيتها؛ مدينتها بهدف الاتجار وتنمية مالها فتجد الحب الذى ظلت تراوغه طويلا، ومن ثم يصل حقد أختيها إلى ذروته فتقومان بإلقائها هى وصديقها فى البحر غيلة، ليغرق الشاب وتنجو هى. أما بطلة حكايتنا ، فإن خروجها فى صحبة العجوز يجعلها تلتقى الشاب، التاجر الذى يقودها لقاؤها به إلى

الخسران. وتكمن المغايرة بين الشخصيتين فى فعالية الأولى وضعف الثانية وعجزها . الأولى غنية ولكنه غنى ناتج عن الجهد، وهى فاعلة دوما، قادرة على فعل الخير بل هى التى ـ على عكس الكثيرات فى فضاء (الليالى)ـ تخطب صديقها. أما البنت الثانية، فغناها ناتج عن موت أبيها ثم موت زوجها الأول، وهى مفعول بها دوماً خاضعة للعجوز، واقعة تحت تأثيرها. إنها امرأة مسكينة اجتمع عليها زوجها والعجوز والشاب التاجر، لذلك فهى ـ فى النهاية ـ مثل الجميع لم تسلم من «نكبات الزمن».

بين يدى الراعى

بانتهاء البنت الثانية من الكلام وسرد وقائع ظلمها، بوصول حكايتها إلى مصبها، نجد أنفسنا مع كون من المظالم. الجميع: الرجال الثلاثة والسيدتان والكلبتان اللتان يناقض مظهرهما مخبرهما فهما سيدتان مسحورتان، الجميع يقفون فى صمت. لقد قصوا حكاياتهم أمام الخليفة فى انتظار حكمه؛ أى فى انتظار أن ينهض بواجبه، بوصفه خليفة رب العالمين، بدفع حكاياتهم إلى نهايات سعيدة تليق بمعاناتهم، لينغلق القوس وتقفل الصفحة، فيخرجوا من السرد منفلتين من قبضة (الليالى) ليعودوا إلى «حياتهم» فى انتظار «هازم اللذات ومفرق الجماعات». حكاياتهم تشكل «سلسلة حكائية»، أى أجزاء من حكاية أساسية إطار، حكاية الخليفة المتنكر، لا التماسا للمتعة، ولا ولعا بالمغامرة بل مطاردة للظلم، وسهرا على الرعايا. نحن إذن مع حكاية لها سياج، وداخله حكايات أخرى متجاورة أو متولدة، لكن السلسلة الحكائية فى النهاية تخلق معنى محدداً. إلى ذلك، فإن هذه الحكاية تخضع فى النهاية لتقاليد حكاية أصل هى حكاية الراعى الذى سهر من أجل حملانه.

لكل حكاية غاية تبرر سردها، لكن هذه الغاية ليست قنديلا معلقا على رأس الحكاية، بحيث يراه الجميع، إنما هذه الغاية النسغ الذى يمدها بالحياة، وينمى أحداثها، ويوجهها حتى تصل إلى اكتمال النسق. ولهذا قمت ـ ضمنا ـ بتقسيم الحكاية إلى مجموعة من الحلقات السردية. كل حلقة سردية تتكون من مجموعة من الأحداث الدالة المشكلة لمعنى، والمنتهية عند نقطة مفصلية، يجب فيها الاختيار بين ممكنات عدة، حتى لا تنفلت الأحداث وتخرج عن مسارها الذى حددته الغاية، وجندت كل وسائل السرد وأجهزته لبلوغها. هذا معناه أن جزءا من السحر فى الحكاية كامن فى صراع الغاية القابضة على السرد مع الحرية الذاتية لهذا السرد فى النمو، والانفلات .

وعلى هذا النحو، فإن لدينا الحلقات السردية التالية:

* المقدمة:

وهى الحلقة الأولى التى تضعنا فى الفضاء مع لقاء الحمال الفقير بالدلالة، وتنتهى بمجىء الخليفة.

* الحلقة الثانية:

تبدأ مع نهاية الحلقة الأولى، وتنتهى بخروج الرجال على الشرط الذى قبلوه.

* الحلقة الثالثة:

وتبدأ بطلب الفتاة صاحبة البيت أن يقص الجميع حكاياتهم قبل إنزال العقاب بهم. وفيها يقص الصعاليك حكاياتهم حيث نغادر فضاء السهرة إلى فضاءات أخرى وحشية.

* الحلقة الرابعة:

وتبدأ فى قصر الخلافة، حيث ينتهى الليل، ويكشف الخليفة عن نفسه، وتبدأ البنات فى قص ما حدث لهن.

• الحلقة الخامسة:

وتبدأ بحضور الجنية والتعرف على الأمين وتنتهى بإقرار الخليفة للعدل.

لكن، إذا كانت حكايات الصعاليك والبنات قد انتهت نهايات سعيدة، فإن السارد يبدأ فى سرد حكاية أخرى، هى حكاية خروج الخليفة متنكرا ليكتشف جثة امرأة شابة فى صندوق، فنبدأ مرة ثانية حلقة جديدة، مع بنية جديدة، تشبه بنية الرواية البوليسية الحديثة؛ حيث يقوم الوزير بأمر من الخليفة بدور المخبر الذى يجمع الخيوط، ويطاردها، من أجل الكشف عن سر الجثة.

حكايات الصعاليك الثلاثة والبنات تصلنا على ألسنتهم. ولذلك تصلنا عبر ضمير المتكلم حيث الذات تتسرب إلى اللغة، فتبرز الوظيفة الانفعالية فى لغة السرد. الحكاية فى مثل هذا السياق تأخذ شكل المظلمة. والمظلمة خطاب من المظلوم إلى آخر، يملك سلطة الفصل فيها، فهى أشبه بخطاب كاشف عما يدور فى الأسفل، فى القاع، المضطرب المتوارى إلى من بيده الأمر والنهى، فى الأعلى حيث سلطة الراعى المسؤول عن رعيته. نحن مع رجال ونساء يشكون لا شخوصا متعينة فحسب، بل يلفتون نظر الخليفة إلى غياب العدل واستشراء الظلم. ولذلك، فإن الشخصيات التى اقترفت هذا الظلم سرعان ما تغادر موضعها بوصفها شخصيات ارتكبت ظلما بالمعنى الحقوقى، لتصبح رموزا وأليجوريات لقوى الشر الكامنة فى نسيج الوجود. إنها - على وجه الدقة - وسائط قدر باطن، ومن ثم تكثر التأملات فى هذا القدر، ونكبات الزمن، وعدالة الوجود ومفهومها مما يكشف عن حيرة معرفية تعترى المظلومين، تتجسد فى قضايا أخلاقية تبرر وجود السرد وأشكاله وغاياته.

كل صعلوك، وكل بنت، خاض صراعا مع الزمن والآخرين، أى توغل فى العالم وتصارع مع عناصره، تاركا خلفه من كانوا معه، ومن كانوا ضده، تاركا - أيضا - الأمكنة التى شهدت صراعه فى لحظات الهناءة ولحظات المعاناة فى آن. الشخصيات الأخرى هى محض شخصيات مرحلية مرهونة بمهمة، ما أن تفرغ من أدائها حتى تختفى، ويبقى صاحب المظلمة - أو صاحبتها - شخصية ثابته أساسية، تجترح الفعل أو تتلقاه، تفعل أو يفعل بها، ومن هنا فليست أسئلتها تبغى إجابات، وإنما هى رفض للفعل المبهم وتسليم بالعجز أمامه. يجىء الزمن ويذهب، ويظل السارد صاحب المظلمة كما هو. فقط يخرج من المعركة غير المتكافئة وقد أثقلته الهزائم، وفقد شيئا من جسمه، ومن ثم، من روحه. وهذا ما يفسر، ربما، أن الصعاليك الثلاثة، على عكس كثيرين من رجال (الليالى)، لا وصف لأجسادهم. فقط نعرف أشياء عامة. فى حكايات أخرى نجد الوصف البدنى للأبطال باذخا. وغالبا بل دائما ما يكون البطل - الأمير أو التاجر.. إلخ - جميلا، حتى إن جمال بعضهم يفوق جمال الكثيرات. جمالهم وسيلتهم لشق الطريق؛ للتعامل مع العالم. بذلك ينتزعون الشهقات من الفاتنات، فإذا هم يلقون الحب أو يعطونه فى فضاء واش بتفتح الأشياء ونضارتها وزخمها. أما الصعاليك الثلاثة، فالصمت عن وصف أبدانهم يعنى أنهم أبطال من نوع آخر. أجسادهم ليست المانحة للهوية، فهم ليسوا من هؤلاء الرجال الذين يديرون الرؤوس، الذين يكون جسد الواحد منهم وسيطه للعالم، وأداته لغزوه واقتحام كائناته، فما أن تراه المرأة حتى تشهق وتقع فى أسره، فتقذفه بتفاحة أو وردة، أو تتقد فيها الجمرات على حد تعبير سارد (الليالى) التقليدى، إعلانا للاستسلام لسلطة الجسد.

الصعاليك، أيضا، عراة من سلطة الأهل. ففى بداية حكاياتهم يفقدون الأب، الأول فقد أباه بعد اغتصاب الوزير ملكه، والثانى فقده بعد خروج قطاع الطرق عليه، والثالث فقده أيضا منذ اليوم الأول. البنات أيضا كذلك،

لا آباء لهن. إلى ذلك فإن الجميع رجالا ونساء يعانون من غياب الأم.

ترى ما دلالة هذا الغياب، هذا العراء من الجذور، كأنهم قذف بهم فى العالم الخارجى القاسى، ومن ثم فهم دائما يشعرون أن خواصرهم ضعيفة، فيتوقون إلى الحماية والحب عبثا. إنهم جميعا يعانون إذن من اليتم، على مستويات عدة، تبلغ ذروتها فى بحثهم عن الأب القادر وارف الظلال، وحينما يجدونه يقفون أمامه وهم يلقون بمظلماتهم، التى تشكو العراء من حمايته وظله. ولذلك، قلت إن الرشيد هو بطل الحكاية ومحورها، فهو القائم بأهم أدوارها، دور إضفاء المعنى على ما يبدو فوضى، ليحقق العدل الذى هو صورة من العدل الإلهى، ومن ثم فالصعاليك والبنات فى حالة اتحاد Identification مع الأب الرمزى، أو الراعى ذى المزمار على نحو ما يعبر فوكوه.

يسمى فوكوه العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفكر الشرقى القديم باسم الاستعارة الرعوية(٢٨) حيث نصبح مع عنصرين أساسيين هما الراعى، النبى، الملك، الحاكم، والرعية من الناس. ففى التاريخ المصرى القديم نظر المصريون إلى الفرعون الإله بوصفه راعيا يحمل عصاه. وفى الأدعية التى كان يتوجه بها المصريون إلى معبودهم نجد دعاء يقول: «أيها الراعى الساهر عندما ينام الناس جميعا أنت تطعم رعيتك»، وهو الأمر نفسه الذى نجده لدى البابليين. وقد انتقلت هذه الاستعارة إلى الثقافة السامية عبرية وعربية؛ حيث يأخذ يهوه صورة الراعى لشعبه من بنى إسرائيل، ثم أطلق العبرانيون لقب الراعى من بعد على داوود الذى أمره الله بجمع القطيع المشتت وتأسيس دولة إسرائيل.

وبرغم أن عمل فوكوه لم يتطرق إلى دراسة هذه العلاقة فى الفكر العربى والإسلامى، مكتفيا بتقصيها لدى المصريين والبابليين والعبرانيين، ومقارنا بينها وبين فكرة الحاكم لدى اليونان، فإن العلاقة على هذا النحو، نجد تجليها فى الثقافة العربية والإسلامية حتى فى التفصيلات التى صاغها فوكوه فى فكرة سهر الراعى ولم يجد شاهدها على نحو مباشر فى الفكر العبرانى. ففكرة سهر الراعى على رعيته، ومسؤوليته عن الذود عن حملانه ضد خطر الذئاب، موجودة بجلاء فى الثقافة العربية. ويكفى فى هذا المجال، أن نتذكر ما وصلنا عن عسس عمر، وسهره، وأقواله، فضلا عن حديث الرسول عن الراعى والرعية. وفى الكتب الفقهية تفصيلات دقيقة عن الراعى أو ولى الأمر، ترتد إلى الأساس المعرفى القار فى الفكر الشرقى السابق على الإسلام(٢٩).

وفى الحكاية التى نحللها يقوم السرد برسم صورة للراعى، طابعها يوتوبى، هى صورة الراعى المكلف من الله. كأن السارد يقوم بإضفاء القداسة الدينية على الراعى، وهى قداسة شحبت مع التغيرات التاريخية المعقدة التى اعترت مفهوم الراعى ولى الأمر، بعد التحول فى مؤسسة الدولة العربية والإسلامية. ولهذا، فإن هارون الرشيد الشخص التاريخى رجل آخر مختلف عن هارون الرشيد «الشخصية» التى يخلقها الفضاء السردى (الليالى)، التى تخلق نموذجها اليوتوبى المختلف عن النموذج المؤسسى لرأس الدولة. لكن النص الشعبى السردى لا يقف عند هذا الحد، وإلا أصبح نصا مؤسسيا يحقق فى الراعى شروطا شكلية جافة متعالية وتجريدية، وخاضعة خضوعا تاما لمنطوق النص الدينى المؤسسى، وإنما يخلق صورة جديدة تحتوى الصورة التى ارتضاها الفكر المؤسسى، لتتجاوزها إلى خلق صورة راع شعبى طوبوى من عامة الناس، يدرك العالم كما يدركونه ويفعل فيه تبعا لمنطقهم، صورة أقرب إلى الدين الشعبى الذى يخالف الدين المؤسسى. صحيح أن الرشيد قرشى هاشمى كالنبى، وصحيح أن تقنعه يذكر بعس عمر وسهره، إلا أنه، آخر الأمر، خليفة رب العالمين، الرجل المحب للحياة الذى يعاقر الخمر ويشتهى النساء، ويحب الفكاهة، ويفهم الدين فهما عاميا غير مقيد بالتفسير المؤسسى الرسمى؛ فهم ينهض على الممارسة الحية،

ويتغيا هدفا محددا هو ملائمة الواقع، والابتعاد عن التشدد وحرفية النصوص. ولذلك، فإن الرشيد فى (الليالى) يجاوز صورة الشيخ البدوى ضيق الأفق، الذى يرتعد فرقا من سماع غزل امرأة برجل غريب، ليصبح شخصية حاكم مدنى، يكاد يصبح روحا تتسربل بالليل والتقنع ويعتذر بحب السماع والغناء، لينقب عن المظلومين، فنراه صيادا مرة، ونراه أخرى يتخفى وراء أسماله كى يعود الصياد الذى عانده الرزق إلى أهله «مجبور الخاطر»، ونراه ثالثة ينقذ علاء الدين أبى الشامات من فقدان حبيبته بأن يتخفى فى زى محب للسهر والغناء، ثم يرسل له أموالا باسم والده التاجر المصرى... إلخ. إن الراعى هنا يملك فضلا عن عصاه (أو درته) مزمارا سحريا يصفر به، فيجتمع القطيع. والمقارنة بين هذه الصورة للرشيد والملوك الآخرين، تضع أيدينا على الفارق بين الراعى المهدى ظل الله وخليفته والرعاة الأشرار الكذبة، الذين ينزون على النساء اغتصابا، أو يفقأون الأعين أو يقطعون الأطراف... إلخ. إنهم رعاة أشرار مجردين من قداسة الراعى المكلف من السماء، ومن ثم فهم حين يطلبون من سارد حكاية، فكى «يعجبوا ويطربوا» على حد تعبير (الليالى). أما الرشيد، فهو «فاروق» يفرق بين العتمة والضوء، والظلم والعدل، وتقنعه يستهدف الكشف والمعرفة والسعى فى رفع الظلم. ولذلك، ينهى كل صعلوك حكايته قاصدا بغداد للبحث عنه. كأن غياب الخليفة، غياب للعدالة، غياب للعناية الإلهية. ومن ثم سنجد شخصيات الحكاية تعانى التخبط، وفقدان التوازن؛ فهى شخصيات هائمة تبحث عن أبيها الرمزى، وتتوق إلى الاتحاد به، ففى هذا زوال يتمها. ويكاد الفضاء السردى، فى قصر الخلافة، أن يرسم صورة ملك استوى على عرشه وبين يديه الخلائق التى تحلم بالعدل.

خاتمة

نقرأ حكايات (ألف ليلة وليلة) طلبا لمتعة قد لا تمنحنا إياها نصوص عصرنا المثقلة بهمومه. لكن «حكاية الحمال والبنات»فى بغداد، خدعتنا مرتين؛ مرة لأنها وعدتنا بسهرة خفيفة، وبعد أن استسلمنا لإغرائها الماكر المتقن أخذتنا إلى فضاءات وحشية؛ ومرة لأننا ظننا أنها «تتكلم» عن آخرين غيرنا، فإذا بنا ندرك فى النهاية أننا كنا موضوعا لها أمس واليوم أيضا. وها هو النص المسلح بفتنة السرد يكشف لنا عما كان مهيمنا فى لحظات تاريخية مضت، ولكنه مازال مهيمنا فى واقعنا الراهن، أعنى الراعى كلى المعرفة والقدرة والتسلط، الواحد الأحد النافى للتعدد. وعلى هذا النحو يصبح النص، كما قلت فى البداية، يوتوبيا. لأنه حين يتكلس التاريخ ويكف الناس عن الاجتراح لا يبقى من ملاذ سوى اليوتوبيا التى تقترن باليأس التاريخى، فيشحب فيها الحلم ويطغى الوهم. لكن إذا كانت (الليالى) يوتوبيا العامة والمهمشين فى العصور الوسيطة العربية، فهل يمكن أن تظل كذلك فى زمن آخر، أم تصبح شاهدا تاريخيا، على ضرورة الخروج على الشرائط التى أنتجتها؟

الهوامش والمراجع:

١ ـ معظم الترجمات الإنجليزية تستخدم فى عنوان الحكاية كلمة Ladies.

٢ ـ العنوان فى **الليالى** أمر مشكل، فهل هو من وضع السارد ومن ثم من وضع منتج النص أيا كان، أم من وضع المحققين الذين أشرفوا على الطبعات المبكرة **لليالى**. فى طبعة بولاق ليس ثمة عناوين تعلو الحكايات وإنما ثمة أرقام **الليالى**. لكن الطبعات التالية وضعت لكل حكاية عنوانا يكون منتزعا غالبا من كلام السارد.

٣ ـ Ferial Jabouri Ghazoul: **The Arabian Nights: A Structural Analysis,** Cairo. 1980. p. 164.

٤ ـ ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، تحقيق عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٠، ص ١٥/ ١٦.

٥ ـ راجع:

Andreas Hamori: **On the Art of Medieval Arabic Literature**.second Princeton University [Press. Prinecton. New Jersey,2nd.ed.,. 1975. p 164.

٦ ـ حلق اللحية في التراث السامي عموما دلالة على الحزن الشديد. ولدى العرب كانت اللحية رمزا للرجولة، وإهانتها أو جزها من الإهانات القصوى. ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوه عمد إلى إهانته بنتف لحيته أو جز ناصيته. قالت الخنساء:

جززنا نواصي فرسانهم
وكانوا يظنون أن لا تجزا

لمزيد من التفاصيل، راجع:

حسين علي الجبوري: **وظيفة الشعر في طقوس الموت والميلاد**، مجلة التراث الشعبي، السنة الثامنة، العدد ١١/ ١٩٧٧. بغداد، ص ٩٧.

٧ ـ عرف العرب قبل الإسلام أنواعا من الزواج، بعضها يحل الزواج من المحارم، فقد أباحت بعض القبائل للابن أن يشارك أباه في زوجه، أي زوج الأب. وكان يطلق على الابن في هذه الحالة اسم «الضيزن»، فعرف هذا الزواج بنظام الضيزن. كما أباحت بعض القبائل زواج الأب من ابنته أو أخته. وكانت هذه القبائل تجاور الفرس في البحرين، ومنهم لقيط بن زرارة الذي تزوج ابنته وسماها باسم فارسي هو «دختنوس». وبعض المؤرخين ينسبون إلى القرامطة تحليل هذا الزواج، والأبيات التالية منسوبة لأحد شعرائهم:

فلا تمنعي نفسك المعرشين
من الأقربين أو الأجنبي
فكيف حللت لهذا الغريب
وصرت محرمة للأب
أليس الغراس لمن ربه
ورواه في الزمن المجدب

وقد حرم النص القرآني هذه الأنواع تحريما باتا. لمزيد من التفاصيل راجع على سبيل المثال:

* علي عبد الواحد وافي: **ما حرمه الإسلام من نظم الزواج في الجاهلية**، مجلة منبر الإسلام. القاهرة، ديسمبر ٥٦/ يناير ٥٧.

* عبد السلام الترمانيني: **الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام**، سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

٨ ـ انظر في ذلك المرجع الرئيسي في الموضوع:

سجموند فرويد: **الطوطم والتابو**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة. بيروت سنة ١٩٨٣.

٩ ـ الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**. ط البابي الحلبي. القاهرة، ص ٢٤٣.

١٠ـ نفسه.٢٤٤.

١١ـ نفسه، ٢٤٥.

١٢ـ شاكر هادي شكر: **الحيوان في الأدب العربي**، جـ ٣ ص ١٣٢، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية. بيروت ١٩٨٥.

١٣ـ عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دارالطليعة. بيروت لبنان سنة ١٩٨٢. ص ٩٩.

١٤ـ النفري. محمد بن عبد الجبار: **كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا أربري طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤، ص ٧.

١٥ـ راجع بحث سيد القمني **قراءة سريعة في موضوعية الإله النقيض**. منشور ضمن كتاب: **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر. القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣١ وما بعدها.

لمزيد من المعلومات عن صيرورة الموضوع في التراث الإسلامي، لدى فرقة اليزيدية راجع:

* خضر سليمان : **جانب من عقيدة اليزيديين**. مجلة التراث الشعبي. العدد الخامس/ ١٩٧٣، ص ٢١ .

* الأمير بايزيد الأموي: الطاووس: سنجق يزيد. ص ٥٥ من العدد نفسه.

١٦ـ راجع: جان صدقة: **رموز وطقوس: دراسات في الميثولوجيا القديمة**، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩. ص ٦٧.

١٧ـ راجع مادة نحس في اللسان والقاموس.

١٨ـ أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي: **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) حققه إحسان عباس، ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٤.

١٩ـ ابن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، دار الحديث. القاهرة، ط ٢، ١٩٩٠، جـ ٢، ص ٢٧٦.

٢٠ـ القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، دار الشرق العربى، بيروت ص ١٨٣.

٢١ـ أبو حيان التوحيدى، «**الإمتاع والمؤانسة** جـ ٢ ،ص ١١١. المجموعة الكاملة فى مجلد واحد، دار مكتبة الحياة. بيروت. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

٢٢ـ مرسيا إلياد: **المعتقدات والأفكار الدينية** ترجمة عبد الهادى يوسف جـ ١، دمشق ٨٦ ـــ ١٩٨٧، ص ٧٢/ ٧٣.

٢٣ـ عبد الفتاح كيليطو. سابق.

٢٤ـ محمد باقر علوان: **أرجوزة الشيرازى فى الممســوخات**. مجلة التـراث الشعبى، العـــدد الثـــانى عشر١٩٧٣. بغداد، ص ٤٧.

٢٥ـ الدميرى: **حياة الحيوان**، جـ ٢، ص ٣٠٥.

٢٦ـ راجع **وظيفة الشعر**. سابق.

٢٧ـ دون غوص فى حفريات الثقافة العربية، أشير هنا إلى الحكاية الثامنة عشرة فى رسالة الجاحظ عن (**مفاخرة الجوارى والغلمان**). أما فى **الليالى** فثمة ملاحظات طابعها سسيوثقافى فى:

* بو على ياسين: **خير الزاد فى حكايات شهر زاد، دراسة فى مجمع ألف ليلة وليلة**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية سنة ١٩٨٦، ص ٧٣ ومابعدها.

ومن الطريف أن شخصية الدلالة فى بعض روايات نجيب محفوظ تذكر بهذه الصورة الملحوظة فى **الليالى**. راجع ـ على سبيل المثال ـ شخصية عويشة الدلالة التى مهنتها « بيع الملابس والسعادة» وهى تقوم بدور القوادة مع شمس الدين الناجى فى الحكاية الثانية من حكايات **الحرافيش**.

٢٨ـ ميشيل فوكوه : **الاستعارة الرعوية : نحو نقد للعقل السياسى** ، الفكر العربى المعاصر العدد ٤١ ، ص ٥٢ وقد ترجمها جورج أبوصالح من الفرنسية.

Michel Faucoault , Omnus et singulatum :Vers une critique de Ia raison politiqe" le Débat (Paris) no 44 (novembre 1986).

وثمة تلخيص واف لها فى :

محمد عابد الجابرى : **العقل السياسى العربى**: محدداته وتجلياته ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت . لبنان سنة ١٩٩٠ ، ص ٣٩ وما بعدها .

٢٩ ـ راجع عن الاستعارة الرعوية فى المجال الثقافى العربى :

محمد الجويلى : **الزعيم السياسى فى المخيال الإسلامى**. سراس للنشر ، المؤسسة الوطنية للبحث العلمى تونس١٩٩٢.



الكتاب الغريق*

عبد الفتاح كيليطو**

عندما سقط القاضى أبو زكريا مريضا، أمرنى بأن أحضر له أحد كتبه وألقيه فى الماء، قلت له : لم أمرتنى بهذا يا سيدى. قال أخشى أن يأتى أحد من بعدى فلا يفهمه ، ويكون سببا فى ضلاله »

البادسى ـــ «المقصد»

فى «حكاية حاسب كريم الدين»[1] يوجد حكيم يدعى دانيال، يحظى باحترام شامل لكنه جد حزين على أن لا يكون له ولد يرث علمه. إن العقم هنا كما هو الشأن فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة) ينبغى فهمه على أنه وقف لتوصيل المعرفة، مع ذلك فدانيال له مريدون يتبعون تعاليمه. لكن الإرث مسألة عائلية. ووحده الابن يستحق أن يتسلمه. إن المعرفة مثلها مثل الإرث ينبغى أن تعود للابن. لكن نقل الإرث يقتضى أولا نقل الحياة. والحكيم لا يستطيع القيام بذلك، ربما لأنه يحس، بارتباك، أن هبة الحياة تساوى موته.

لقد استجيبت دعوته أخيرا، وأصبحت زوجه حاملا. بعد ذلك بقليل أثناء سفره عبر البحر، تحطمت سفينته وغرقت كتبه، نجا من الموت بعد أن تعلق بأحد ألواح السفينة، ونجح فى إنقاذ خمس ورقات من كتبه.

لكن لماذا هذا السفر البحرى؟ ولماذا يسافر بمكتبته؟ فى غياب أى تعليل لذلك فى النص، يمكن أن نسجل فقط أن دانيال لا يفارق كتبه، حتى فى السفر ينبغى أن يحملها معه، كأنه واحد منها. لنشر هنا بأن كلمة «بحر» هى المعادل للكلمة «Mer» فى اللغة الفرنسية، تعنى «جوف الرحم»، والفعل تبحّر (الذى يظهر فى نهاية الحكاية، فى اللحظة التى يصبح فيها «حاسب بن دانيال» عالما كبيراً)[2] يعنى «التعمق، الدخول إلى الأمام أو إلى العمق، وتعنى الاستغراق فى دراسة العلم»[3]، فالحديث عن العلم، يعنى الرجوع إلى عنصر الإبحار: فالذى يمتلك علما كثيرا يعتبر بحرا؛

* ترجم هذا النص عن الفرنسية وهو الفصل الرابع من كتاب L'oeil et L'eguille essais sur les milles et un nuit, edition le Fennec-1992. من الصفحة ٢٨ إلى الصفحة ٦٨.

** ترجمة محمد آيت المنعم، باحث من المغرب.

لقد اختفت الكتب ودانيال بدوره يجب أن يختفى، لقد قضى نحبه قبل أن يولد الابن بأيام قليلة. فالإعلان عن ميلاد الابن هو الإعلان كذلك عن موت الأب، إن السفينة تحطمت ولم يبق منها سوى لوح، والكتب غرقت ولم يبق منها سوى خمس ورقات، وحياة دانيال مهددة، حيث إنه لم يعش إلا برهة من الزمن بعد الحادث، إن هذه المصائب الثلاث هى الشرط لولادة الابن.

وهو يعلم بأجله المحتوم وضع الأوراق الناجية فى صندوق ثم أغلقه، واستودعه عند زوجه، ووصاها أن تسمى المولود باسم «حاسب»، وأن تحرص على تربيته تربية حسنة، ثم أضاف: «فإذا كبر وسألك عن تركتى، أعطيه هذه الورقات، فإنه إذا قرأها وفهم مرادها سيصبح عالم عصره»[٤]. سيأخذ الابن إرثه عندما يصبح رجلا لكن ينبغى أولا أن يطالب به[٥]. إنه فقط عندما يطالب بإرثه يحق للأم أن تسلمه له. ولن يفيد من المخطوط إلا إذا توصل إلى فك رموزه وعرف مغزاه.

كى ينقل العلم إلى الآخرين، يجدر بالمعلم التخلى عنه: فالكتب فى عمق المياه، والأوراق الخمس فى قعر الصندوق، فى كلتا الحالتين داخل القبر. إن السنوات التى مرت من حياة الحكيم لا يمكن ردها، مثلها مثل الكتب الغارقة، أما بالنسبة إلى الأوراق المقتلعة فإنها تشهد بقرابتها للكتب المفقودة، وتضمن استمرار حياة المعلم فى ابنه: إنها تساوى بذرة الحياة المطمورة فى بطن الأم، ينبغى أن يموت العالم كى يولد الابن. أن يذبل فى حين تنمو بذوره وتزهر، الكائن الجديد لن يخرج من قبر الأم [بطنها] إلا إذا دفن الكائن القديم.

فما دام الأب حيا، لن تكون له ذرية، لقد تمت الولادة بعد الغرق والموت، فكما يشترط فى نقل العلم التخلى عنه، يشترط فى نقل الحياة أن نتخلى عنها أيضا. لقد ولد «حاسب» بعد بضعة أيام من موت دانيال، وهكذا أخذ مكانه، فالولادة تزامنت مع الموت. وإذا كان كل نقل يفترض استغناءً، فإن فعل النقل الأكثر إيثارا، هو هبة الحياة، التى تتخذ شكل تضحية؛ حيث الواهب لا يستغنى عن كتبه وإنما أيضا عن حياته.

فى سن الخامسة، وضع «حاسب» من طرف أمه فى الكتّاب، لكن لم يتعلم شيئا، ويبدو أنه غير قادر على الكتابة والقراءة، وهو أيضا غير قادر على تعلم المهنة، لقد كبر، لكنه لم يطالب بالإرث الذى تحفظه الأم، إرث غير مجد بالنسبة إليه لأنه لا يعرف القراءة، لا يمكنه أن يجنى منه شيئا. فبالرغم من جهود أمه، فإنه لم يستطع أن يمثل نموذج الأب. لقد مات الأب، وفقدت الكتب إلى الأبد، والأوراق الخمس داخل الصندوق. الذى وعد بها لا يبالى بها ولا يعيرها أى اهتمام، ولا يفكر فى النبش عنها (إنه لن يدرك سرها إلا فى نهاية الحكاية).

لقد أصبح «حاسب» حطابا، وفى أحد الأيام تركه أصحابه داخل كهف[٦]. انتهى به الأمر إلى أن وجد ممرا تحت الأرض أوصله إلى مملكة الأفاعى، حيث الملكة لها وجه امرأة. استقبلته بحفاوة، وأخذته عندها سنتين تطعمه الفواكه، حكت له حكايتين إحداهما حول «بلوقيا»، تبدأ الحكاية بالعثور على كتاب داخل صندوق.

لقد وجد «بلوقيا»، بعد موت أبيه ـ المقدم فى القصة باعتباره ملكا للعبرانيين فى القاهرة ـ فى إحدى نواحى القصر كتابا ذكرت فيه البشارة بالنبى محمد، وفى حماس شديد ذهب للبحث عن النبى، هكذا شرع فى رحلة طويلة تميزت أولا بالتقائه ملكة الأفاعى، ثم بعد ذلك «بعفان». هذا الأخير عالم نشيط تحركه نوازع بروميثيوسية بعد أن قرأ ثلاثة كتب. وجد فى الكتاب الأول أن الذى يملك خاتم سليمان سيتمكن من الحكم على الإنس والجن والحيوانات وكل المخلوقات. وفى الثانى اكتشف أن قبر سليمان يوجد فى مغارة وراء البحار السبعة، ولا يمكن لأية سفينة أن تصل إليه. وفى الثالث اكتشف أنه توجد نبتة تمكن عصارتها من المشى

فوق الماء دون غرق، ولا يمكن العثور عليها إلا بمساعدة ملكة الأفاعي.

لقد أعان «بلوقيا» «عفان» على اصطياد الملكة، وهذا الأخير وعده بأنه سيرشده إلى عين الحياة التى تهب الخلود، بعد تمكنهما من خاتم سليمان. وهذا ما سيمكنهما من لقاء النبى عندما يأتى زمانه. لقد نجحا فى أخذ النبتة المرغوب فيها، لكن ملكة الأفاعى أنذرتهما بأن الخاتم خارج عن قدرتهما، فقد خص به الله سليمان وحده. وقد أخبرتهما بأنهما أيضا فى بحثهما عن النبتة مرا «دون أن ينتبها للنبتة التى تهب الخلود». وبالرغم من الإنذار، فقد قطعا البحار السبعة ووصلا إلى المغارة، علّم «عفان» صيغ التعزيم لبلوقيا ثم اقترب من جثة سليمان، ما أن لمس الخاتم حتى احترق من طرف حية تقذف النار، نجا بلوقيا من الموت بعد أن تدخل الملك جبرائيل الذى أخبره بأن زمان بعثة النبى لم يحن بعد.

رجع إلى بيته بعد هذه المغامرات، ثم بعد ذلك قام بسفر ثان بغية العثور على النبتة التى تهب الخلود، لكن عندما وصل إلى مملكة الأفاعى لم يجد الملكة.

سمات عدة تشترك بين حكاية بلوقيا وحكاية «حاسب»؛ فهذا الأخير لن يكتشف كتاب أبيه إلا فى نهاية المشوار الطويل، بينما اكتشف بلوقيا ذلك من البداية، ونسجل بهذا الصدد أن أباه لم يذكر له محتوى الكتاب ولا حتى وجوده. فهو إن لم يتلفه قبل موته، فإنه على الأقل احترز فأخفاه. لقد عثر عليه بلوقيا بالصدفة: فقد شاهد، وهو بصدد إحصاء الميراث بإحدى قاعات القصر، عمودا من المرمر الأبيض، وضع فوقه صندوق من الأبنوس وبداخله صندوق آخر من ذهب يوجد بداخله مخطوط، هكذا فالوصول إلى الكتاب ليس بالأمر الهين.

إن بلوقيا يؤاخذ أباه على عدم إفشائه سر الكتاب وهكذا فمهمته الأولى هى البوح بسر محتوى الكتاب.

إن الكتاب كان محكوما عليه بالغرق، لكنه نجا.

سمة أخرى ينبغى الوقوف عليها، وهى أن «حاسب» خان ملكة الأفاعى مثله مثل «بلوقيا»، فقبل أن تدع حاسبا يرجع إلى حال سبيله، أقسمت عليه أن لا يدخل الحمام أبدا، لكنه لم يف بوعده؛ إذ بمجرد أن نزع ثيابه، ظهر الحراس، فأخذوه إلى الوزير شمهور الذى أخبره أن الملك مريض، وأنه الوحيد الذى يمكنه أن يعالجه. قال له شمهور: «لقد علمنا من الكتب بأنه سيشفى على يديك»[7].

فأجابه «حاسب» بأنه لا يعرف الطب، قال له الوزير إن الدواء الوحيد هو لحم ملكة الأفاعى، ثم أحضر كتابا وقرأ الفقرة التالية:

«ستلتقى ملكة الأفاعى برجل سيقيم عندها سنتين، وسيرجع فيصعد إلى سطح الأرض، ليدخل الحمام فيسود بطنه»[8].

وقد كان الأمر كذلك، إذ اسود بطن حاسب بعد أن دخل الحمام. لقد أصبح حاسب مجبراً على أن يدلهم على مكان الملكة؛ حيث أخرجها الوزير الساحر بتعازيمه.

لقد عاتبت الملكة «حاسبا» لأنه لم يبر بقسمه، ولكنها قبل أن تذبح، قالت له: إن الوزير سيقطعنى إلى ثلاثة أجزاء، وسيطبخها، وطلبت منه أن يشرب الرغوة الثانية ويعطى للوزير الأولى. لقد مات الوزير فى حين أصبح «حاسب» عالما بعد أن شرب الرغوة ثم أعطى للملك اللحم فشفى، ونصبه وزيرا له.

إن شمهور وعفان كليهما يملك معرفة خارقة، وذلك بفضل كتاب؛ حيث اكتشف الأول سر الدواء الخارق فى حين عثر الثانى على المسار الذى يوصل إلى قبر سليمان، لقد اصطادا ملكة الأفاعى؛ الأول ليشرب رغوتها كى يمتلك العلوم، والآخر ليعثر على النبتة التى تمكن عصارتها من المشى فوق الماء. كلاهما فى الأخير

وبالرغم من التعازيم، مات بطريقة بشعة؛ فشهمور مات مسموماً بالرغوة الفاسدة، وعفان احترق من طرف الحية التى تحرس القبر [٩].

إن المكتـوب L'ecrit ملازم للثعبان فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة)، فلقد أثبتنا حضور الزاحف (أو السم) فى حكاية الحكيم «رويان»، وستكون لنا فرصة ملاحظته فى حكاية السندباد.

إن الثعبان يظهر فجأة فى الكتاب، إما ليقتل أو ليشفى أو ليهب الحياة أو ليبعث [١٠]. ففى حكاية «حاسب» شفى الملك بعد أن أكل لحم الأفعى، وبالقرب من ملكة الأفاعى سيمتلك بلوقيا النبتة التى تهب الخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يقيم حاسب طويلا بالقرب منها؛ فقد كاد أبوه أن يجد دواء ضد الموت. وقد لاحظ الجاحظ أن الحية تعمر طويلاً [١١]، فلا تموت ميتة عادية بل تموت مقتولة [١٢].

إن ملكة الأفاعى تأمر النباتات كى تتسمى وتعبر عن فضائلها، إنها سيدة الطبيعة، والبقاء (الذى ستتخلى عنه مجبرة). وسيدة المعرفة، معرفة أنثوية، عكس المعرفة الذكورية، ليست لها أصول فى الكتب. لقد كانت الملكة بمثابة الأم لـ «حاسب»؛ فلقد أطعمته الفواكه مدة سنتين (مدة الرضاعة)، ثم بعد ذلك أشربته رغوة لحمها. إن المرور من الجهل إلى العلم مرتبط تماما بالمرور من النيئ إلى المطبوخ، ومن النظام النباتى إلى النظام اللحمى. لقد امتلك «حاسب» المعرفة فور شربه الرغوة دون أن يحتاج إلى كتب؛ فهو الذى «كان جاهلاً وغير قادر على القراءة، أصبح بفضل الله عالما، انتشرت معرفته وحكمته فى كل البلدان، وأصبح ذائع الصيت لمعرفته المعمقة فى الطب والفلك والجغرافيا والتنجيم والكيمياء والسحر وعلوم أخرى أيضا» [١٣].

قبل أن يشبه بأبيه كان عليه أولا أن يظهر اختلافه. فعدم المعرفة ونسيان الموروث يبدوان لحظة ضرورية إيجابية تمكن الابن من عدم الرزوح تحت ثقل الماضى؛ إذ يجب أن يحقق ذاته، بمغامرة ذاتية وبحث شخصى [١٤].

فبعد أن غرق علم الأب ينبغى أن يكون التعلم وفق مكتسبات جديدة، وهنا فالاسم الذى تحمله الشخصية له دلالته من هذه الناحية؛ «فحاسب» هو الذى «يحسب، ويعدّ» وكلمة «حَسَب» التى تعنى «القيمة الفردية والاستحقاق الذاتى، والشرف المكتسب» تقابل كلمة «نسب» التى تعنى «الامتداد، الأصل، العائلة من طرف الأب» [١٥]. إن حاسباً لا يحتاج إلى تبرير أفعاله لأحد. فهو يعتمد على جهوده ويكتفى بذاته. فهو عندما أصبح عالما، إذ ذاك، اهتم بكتب أبيه وطالب بها، فاسترداد الإرث بالنسبة إليه هو الفرصة كى يرتبط من جديد بأصله، بنسبه بتاريخ الأب.

قال لأمه فى أحد الأيام:

« ـ يا أمى، إن أبى دانيال كان عالما ورجلا ذا قيمة. ماذا ترك لى من كتب». عندما سمعت الأم هذا الكلام أتت له بصندوق ترك فيه أبوه خمسة أوراق بقيت من الكتب الغريقة فى البحر، ثم قالت له:

ـ إن أباك لم يترك من الكتب إلا هذه الورقات فى هذا الصندوق. فتح الصندوق وأخذ الأوراق ثم قرأها فقال:

ـ يا أماه: هذه الأوراق من كتاب. فأين الباقى؟

ـ قالت له إن أباك سافر بمكتبته مبحرا. فتحطمت سفينته وغرقت كتبه، لكن الله نجاه من الغرق، ولم يبق من كتبه إلا هذه الورقات. وعندما رجع من السفر كنت حبلى بك، وقال لى: «قد تضعين غلاما، فخذى هذه الأوراق واحتفظى بها. فإذا كبر وسألك عن تركتى، سلميها له. وقولى له بأنى لم أترك غيرها. فها هى إذن».

تعلم حاسب كريم الدين كل العلوم بعد ذلك» [١٦].

تنتهي الحكاية باسترداد الأوراق التي تركها الأب. فلقد امتلك حاسب كل العلوم بفضل جزء من كتاب. ونحن نعلم أنه امتلك المعرفة لما شرب رغوة ملكة الأفاعي، ظاهريا. يمكنه أن يمتنع عن أخذ الميراث، إذ هو في غنى عنه، وشهرته ذائعة، لكن علمه سيعاني من نقص خطير إذا لم يعرف ما تتضمنه الأوراق المدفونة بالصندوق، ينبغي أن يدمج معرفة أبيه بمعرفته هو. إنه في حاجة إلى التعزيز، إلى الصلاحية، إلى اعتراف الأب، إنه بكل تأكيد يتمتع بشهرة كبيرة، لكن تنقصه الشهادة العليا، الشهادة الأخيرة، الضمانة من العالم الآخر مجسدة في مخطوط قديم.

تنتهي الحكاية في اللحظة التي يلتقي فيها «حاسب» بأبيه، يعني في اللحظة التي يتجلى فيها رابط فكرى اختير بطريقة حرة، نتيجة طلب ما. فعندما يجد الابن أباه لم يعد هناك ما يحكى.

في بداية الحكاية، غرقت الكتب. وفي النهاية ندرك أن الأوراق الخمس الناجية تنتمي لكتاب، فليست المسألة هنا مسألة مكتبة ولكنها مسألة كتاب وحيد. لقد اكتشفنا بعد ذلك أن النص لا يذكر لماذا ركب دانيال البحر محملا بمكتبته.

إن هذه الشكوك تزول كلها برواية أخرى للحكاية، رواية Trebutien فالأمر ليس أمر غرق. بل إن دانيال هو الذي أتلف كتبه قبل موته، لقد كانت امرأته حاملا حين «داهمه مرض شديد، وأحس بأن أجله قد اقترب، ألقى كتبه في البحر ولم يحتفظ منها سوى بخمس أوراق، ملأها بكتابة دقيقة، احتوت خلاصة خمسمائة كتاب»(١٧).

في الظاهر، يبدو أن دانيال لم ير في كتبه قيمة تستحق أن تنقل، أو أنه يعتقد أنه الوحيد الذي يدرك معناها، ويحصر تأويلها. إن هذه الخمسمائة كتاب تشكل خطرا على عقول الأتباع وعلى الابن الذي سيولد؛ فبإلقائها في البحر سيغرق الخلل والالتباس الذي ستسببه. ينبغي أن تختفي هذه الكتب معه. والأثر الذي احتفظ به «خلاصة» المعرفة، هو الآخر، مسدود عليه في صندوق بعيد المنال عن الأتباع؛ إذ هو معد للاستعمال المقصور على الابن الذي سيأتي و «سيغرف الحكمة ويشتهر كأبرز العلماء في عصره»(١٨).

لقد أغرق دانيال خمسمائة كتاب، لكن الأم لم تخبر الابن إلا عن واحد. هذا الارتياب ليس بالأمر الجديد؛ فهو موجود في طبعة القاهرة، ويثير بالمقابل قلقا في ترجمة Trebutien. وهو أن الأم تعرف وبصورة غامضة، مضمون الكتاب الضائع «أضافت قائلة، ستعرف يا ولدي بأن أباك السعيد، يمتلك كتابا يضم كل أسرار الطبيعة، وقد أراد استعماله في العثور على دواء ضد الموت، فبينما كان يتجول على ضفاف نهر Oxus ويقرأ بتمعن في هذا الكتاب ظهر جبرائيل فضرب الكتاب بقبوة وألقاه في مياه النهر، لم تبق إلا الأوراق الخمس التي كان يمسكها أبوك، إنما هذه الأوراق محفوظة بعناية منذ ذلك العهد وهي إرثك»(١٩).

هكذا، فجبرائيل هو الذي أغرق الكتاب، وليس دانيال. بالإضافة إلى ذلك، فالواقعة حدثت على ضفاف النهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال ألقى كتبه في البحر. ومهما يكن، فدانيال فقد في معركته مع الملك الصيغة التي كانت ستضمن له الخلود، فلقد أغرقت المياه الكتب ومعها رغبة تجاوز الحدود المرسومة للإنسان؛ الرغبة في الانتصار على الموت. لقد نزل العقاب بدانيال الذي لم يفقد فقط الكتاب (وهكذا لا أحد يستطيع قراءته ولا يستطيع أن يعاود التحدي)، ولكن أيضا فقد الحياة، فقد مات بعد فترة قصيرة من الحدث. إن الملك جبرائيل الذي يبشر بالحياة والولادة والوحي، يبدو هنا ملكاً للموت، يعاقب على التجاوزات(٢٠).

ينبغي على دانيال أن يخضع للقدر المشترك بين المخلوقات، ويبقى أمله الوحيد في استمرار حياته هو ابنه الذي لا يزال في لحظة الموعود به.

الهوامش:

(١) النص العربى **ألف ليلة وليلة** طبعة القاهرة ، ج ٢ ص٢٧٧ـ ٣٢٦، ترجمة Trebutien، المجلد ١ ص١٤٢ ـ ٢١٧ Mardrus. جـ١ص٨١١ –٨٦١ جمال الدين بن الشيخ و أندريه ميكيل ج ٢، ص ٣١٢ـ ٤١٥. حول قضية النقل Transmission، تدين دراستى كثيرا لدراسة بن الشيخ حول **تحولات المتخيل فى كتابه «ألف ليلة و ليلة أو الكلام الأسير** طبعة جاليمار. باريس١٩٨٨، ص ١٤٧ـ ٢٣٠.

(٢)Trebutien ج ٢ص ٣٢٦

(٣) **Kasimirski** معجم عربى ـ فرنسى .

(٤) Trebutien ،ج٢، ص ٢٧٧.

(٥) أشكر Gilbert Granguillame الذى أثار انتباهى لهذه القضية.

(٦) يقصون لأمه بعد ذلك أن ذئبا افترسه، وهذه سمة تضم إلى سمات أخرى (كالترك فى الكهف أو البئر، العلم، الوزارة) تجعل حكاية حاسب تشبه قصة يوسف.

(٧)Trebutien، ج٢، ص٣٢٢.

(٨)Trebutien ،ج٢ ، ص ٣٢٣.

(٩)ينبغى الإشارة إلى أن عفان الذى يريد إشراك بلوقيا فى القوة التى يعطيها الخاتم، كان أكثر شفقة من شمهور الذى كان يعمل على إقصاء حاسب بعد الاستفادة منه.

(١٠) **الكلمات رقشاء ورتشاء تعنى الحية**، ولكن تعنى أيضا الكتابة ـ الخط. انظر كيليطو: **الغائب**، ط، توبقال، الدار البيضاء، ص ٣٢.

(١١) الجاحظ : **كتاب الحيوان**، طبعة عبد السلام هارون، القاهرة١٩٣٨/١٩٤٥ ،ج ٣، ص ٣٢٦ .

(١٢) المرجع نفسه ، ج ١، ص١٨٢.

(١٣) طبعة القاهرة ،ج ٢، ص ٣٢٦ .

(١٤) **الكتاب المحروق**. Marc Alain Quaknin, Le Livre Brule , ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p.27.

(١٥)**Kasimirski**. المعجم عربى ـ فرنسى .

(١٦) طبعة القاهرة ،ج٢، ص ٣٢٦ .

(١٧) Trebutien، ج١، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(١٨) حسب ترجمة ماردروس : دانيال وهو خائف على كتبه ومخطوطاته أن تصير فى يد أحد ألقاها فى اليم على آخرها ولخصها فى خمس أوراق ، وانتهى به الأمر إلى أن لخص الورقات الخمس فى ورقة واحدة كانت أصغر بخمس مرات من تلك الأوراق .

(١٩) Trebutien، ج ١، . ص ٢٥٦ ـ٢٥٧. المشهد نفسه فى ترجمة Weil ،ج٥، ص ١٦١ .

(٢٠) بإغراقه للكتاب الذى يحوى على سر الخلود . أخذ أيضا روح دانيال، لكنه فى قصة بلوقيا ظهر ملاكاً منقذاً .

التخيل الشعبى للسندباد

نحو فهم تاريخى للتعدد النصى

فى ألف ليلة وليلة

إليوت كولا *

تمهيد :

يمثل نص (ألف ليلة وليلة) مشاكل عدة للناقد الحديث؛ فهناك ، أولاً الروايات المختلفة للنص، الأمر الذى يحث النقاد والمعلقين على اتخاذ قرار بتفضيل إحدى المخطوطات أو الروايات على غيرها. وغالباً ما يزعم هؤلاء النقاد أن اختيارهم يقوم على معيار يبدو مؤكدا، موضوعيا، وذلك بتركيز اهتمامهم على أصالة النص أو لغته. وهناك، ثانيا، مشكلة تواجهنا، تتعلق بوجود نص بلامؤلف؛ فقد خلق نص اللامؤلف مشكلة مقلقة للنقاد التاريخيين، بينما مثّل جاذبية للنقاد الشكليين، فبينما يصيح النقاد الشكليون باغتباط، أنهم قد وجدوا أخيراً نصاً متفادياً كليةً مسألة التأليف ومتحرراً من الإيديولوجيا والتاريخ، أرجع علماء التاريخ تعقد النص وصعوبته إلى تاريخ المجتمع العربى. وهناك، ثالثا، القضية اللغوية المتعلقة بالنص، ويبدو أن النص قد تشكل شفاهة، وسجل كتابة فى وقت لاحق. فضلا عن هذا ، فإن طبيعة (المستوى المتوسط) للغة ومادة الموضوع فى النص قد طرحتا مشاكل أمام النقاد العرب وأقرانهم الغربيين الذين سلموا بفكرة الانقسام بين الرفيع والوضيع فى الثقافة مزدوجة اللغة diglossic culture .

فى القسم الأول من هذه الدراسة ، سأناقش ثلاث نقاط فيما يخص «تقييم» النص. فى البداية سأتناول المشاكل اللغوية فى كل من: النص، وتقييم استقبال النص، مستخدما فكرة «رأس المال الثقافى»، معتمدا فى مجادلتى على مفهوم التأسيس الطبقى للغة النص ، آملا فى الوصول إلى تبديد الضباب الذى لف النقاد الذين أهملوا ـ أو جهلوا ـ المدلولات الاجتماعية للثقافة وثنائية اللغة. ثانياً، سأبرهن على أن هناك صلات وثيقة بين النص والتاريخ الاجتماعى، وأنه محاولة للتعبير عن وقائع اجتماعية معينة، وكونه أكثر من تبسيط شكل بلا محتوى (حكاية عن حكى حكاية)، أى أن النص هو حيازة كل من الشكل والمحتوى. إن مشكلة نص

* باحث أمريكى مقيم بالقاهرة .
ترجمة المؤلف و أحمد حسن .

اللامؤلف تفرض علينا مقاربات تاريخية وثقافية بدلاً من هجرها. ثالثاً وأخيراً، فبدلا من المفاضلة بين الروايات المختلفة للنص (التى ستصبح مهمة مستهلكى الأساليب وليس الناقد) سنكون بحاجة إلى إدراك شروط الوجود المتعددة للنص بدلاً من ترتيب النص هيراركيا وفقا لأنماط «جمالية»، فذلك إجراء يعكس غالبا أذواق وانحيازات إيديولوجية من النقاد أكثر مما يعكس «قيمة» النص. إننا بحاجة إلى منهجية علمية تتيح لنا أن نتعامل مع النصوص المختلفة كلها وفقاً لشروط تلك النصوص. وسأناقش جدوى النقد الثقافى، وذلك أحرى من الأدبى النقى، وهو منهج يقوم على رؤية أشكال متعددة من الأداء، ليس فى خضوعها لنماذج قياسية ـ امتداح تلك الرواية ونبذ الأخرى ـ بل يمسك بكل النصوص ويجعلها متأصلة فى التاريخ لتقدم بذلك أغراضاً أو علامات دالة على انشغالات تاريخية.

وقبل المضى قدما، أود الإشارة، إلى قضية تكلم حولها نقاد عديدون، وهى قضية ترجمة النص ونقله إلى الغرب. الحقيقة أن نص (ألف ليلة وليلة) قد أمتع جمهوراً عريضاً فى الغرب، الأمر الذى حفز نقادا كثيرين ليركزوا بحوثهم على قضايا ترجمة النص ونقله. وحيث إنى مهتم بالأساس بالنص العربى، فلن أتحدث مباشرة حول قضية الترجمة، ولكن سيكون استدعائى للاستقبال النقدى الأوروبى لـ «الليالى العربية» ضرورياً فى بعض أجزاء مجادلتى، وذلك لعدد من الأسباب الواضحة، منها تجاهل النص من قبل المؤسسات الثقافية العربية التقليدية.

١ ـ حول اللغة:

إن أول ما يلاحظه قارئ (ألف ليلة وليلة) الطبيعة المتناقضة للغة، حيث يشغل النثر وضعاً مكافئاً بين الفصحى من ناحية، والصيغ الدارجة فى اللغة العربية من جهة ثانية. وهذان مقتطفان من النص، الأول مأخوذ من طبعة سورية والثانى من طبعة «كالكتا» الثانية (المتفرعة من طبعة بولاق)، سيلقيان الضوء على هذه المسألة:

«فتنحنحت دنيازاد وقالت يا أختاه إن كنتى غير نايمه، فحدتينى بحدوته من أحاديتك الحسان الدى نقطع بها سهر ليلتنا وأودع قبل الصباح، فما أدرى مادا يتم لكى اغدا. قالت شهرا زاد للملك شاهريار دستورك احدت. قال نعم. ففرحت شهرازاد وقالت اسمعى» (محسن مهدى، ص ٧٢)

وللوهلة الأولى، يبدو أن الفقرة السابقة لم تكتب بالطريقة التى تكتب بها النصوص العربية الفصحى. فالتغير الهجائى والإملائى للحروف (الهمزة والثاء والذال إلى ياء وتاء ودال) وغياب التشكيل، بالإضافة إلى اختيار المفردات (مثل «حدوته») تعكس الجذور اللغوية للهجة الشامية[١]. إن انحراف اللغة عن تراث الفصحى يدل على موقف مختلف تجاه مكانة اللغة، ففى التراث المهيمن للأدب العربى نجد اللغة قد رفعت إلى مكانة مقدسة لكونها لغة القرآن أو لغة الإبداع الأدبى. لكن هذه الفكرة لا تنطبق على هذا النص، فهذه الطبعة لا تناسب السياقات اللغوية الفصحى وتوقعاتها النثرية، بل تنحدر إلى مرتبة اللغة «الوضيعة» بدلاً من اللغة الأدبية «الرفيعة» وهنا، يثير النص قضية الثقافة ثنائية اللغة (diglossia) التى سأتناولها بعد قليل.

مع ذلك، تعد قضية النصوص الدارجة (العامية) أكثر تعقيدا، فمن زاوية التراث الشعبى، نادرا ما كانت «النصوص» مترجمة، لكن (ألف ليلة وليلة) فى أشكالها القائمة نص مكتوب. إذ لوكانت الطبعة السورية تساعد على إضاءة الطريق لنعرف أن النص ليس لغة فصحى «رفيعة»، فإن طبعة كالكتا الثانية ستظهر أن اللغة دارجة وغير دارجة فى الوقت نفسه:

«وساروا بى إلى أن طلعونى المركب عند الريس ومعى جميع حوائجى فقال لى الريس يا رجل كيف وصولك إلى هذا المكان وهو جبل عظيم ووراءه مدينة عظيمة وأنا عمرى أسافر فى البحر واجوز على هذا الجبل فلم أر أحداً فيه غير الوحوش والطيور» (ماكناخطن، مجلد ٣، ص ٥١)

على مستوى ظاهرى، يبدو أن هذا المقتطف يتلاءم وتقاليد الصياغة البلاغية والقواعد النحوية للفصحى. فمن الناحية الهجائية هناك استخدام أسلوب نطق أقرب إلى العربية الفصيحة منه إلى اللهجة القاهرية. على الرغم من ذلك، فإن اللغة قد تأثرت بالدارجة وإن بدا هذا التأثر أقل وضوحاً. وعلى سبيل المثال، تكشف كلمة «ريس» سطوة اللغة الدارجة كما يفعل تعبير «أنا عمرى..» وتحويل الأفعال غير المتعدية إلى متعدية باستخدام حرف الجر «بـ» الذى يبدو من علامات اللغة الدارجة، برغم وجوده بشكل مكافئ فى الفصحى أيضاً. فمن المنظور اللغوى لهذا النص، يبدو أن ما حدث بالنسبة إلى اللغة هو أنها كتبت بالفصحى ثم انزلقت إلى العامية بالتدريج.

إن وجود كلمة «حوائج» المدهش فى القطعة السابقة، يوحى بأن هناك شيئا ما آخر ربما كان فى النص؛ فاستبدال كلمة حوائج بـ «احتياجات» كما تفرض اللغة الفصحى، يجعل الكلمة دالة على «حيازات» أو «أشياء»، وهو المعنى الذى أصبح شائعاً للكلمة فى اللهجة المحلية. عموماً، يثير هذا الأمر قضايا أبعد مدى لأنه مقبول بدرجة أكبر فى اللهجة المحلية أن يكون جمع كلمة «حاجة» «حاجات» بدلاً من المفردة الأكثر أدبية «حوائج» . يبدو إذن فى ضوء هذا وفى ضوء علامات أخرى مشابهة، أن الأخطاء اللغوية لا تنتج عن انحدار إلى اللهجة المحلية الدارجة، بل من الرغبة فى إضفاء الأدبية على اللغة العامية؛ ففى المفردات الخاصة بجوشوا بلاو (Joshua Blau) لدينا حالة من الإفراط فى التصحيح (٢)، وهذه الحالة مع غيرها تدل على أن «طبعة كالكتا» هى بالأحرى نص عامى وشح نفسه باللغة الفصحى «الرفيعة» بدلاً من أن يكون نصاً فصيح التأليف ارتكب أخطاء لغوية.

هناك مشكلة واضحة تجابه الناقد، ذلك أنه برغم ما لدينا من صورة واضحة للغة عربية فصحى تنتمى للقرون الوسطى، فإننا لا نستطيع فعلا أن نعيد بناء اللغة العامية للقاهرة المملوكية. عموما، وفى ضوء هذا الدليل النصى لتأثير اللغة العامية، وهو قائم بشكل صارخ فى الطبعة السورية وواضح فى الرواية القاهرية، نستطيع المجازفة بالتنظير لبعض الجوانب الأخرى من النص. وقضية الثقافة ثنائية اللغة سوف تكشف الدلالات الاجتماعية لتلك المسألة اللغوية.

فمع فتح أرض جديدة وتدفق المنضمين الجدد من الأجانب إلى الإسلام، فقدت اللهجة العربية المهيمنة (الخليط من لهجات الحجاز واليمن) مكانها باعتبارها لغة الحياة اليومية العامة فى بلاد الإسلام. لقد تخلقت لهجات عربية عدة نتاجا للاختلاط بين اللغة العربية «القرآنية» واللهجات البدوية واللغات التى يتحدث بها الأجانب المنضمون إلى العقيدة الإسلامية. تم ذلك مبكرا مثلما كان الأمر خلال الخلافة الأموية، حيث أنشئت المدارس لتعليم القواعد النحوية، وفى هذا تدليل على فكرة أن العربية الفصحى قد أصبحت فى ذلك الحين تكتسب بالتعلم بدلاً من كونها لغة قومية. لكن، لأسباب سياسية وإثنية ودينية احتفظت اللغة العربية الفصحى بوضعها المتميز بوصفها لغة مهيمنة ثقافيا ورسميا؛ إذ تمثل لغة الثقافة الإسلامية. لقد أوجد تعايش اللغة العربية الفصحى وعدة لهجات عامية مختلفة «انفصاما» فى تلك الثقافة.

يمدنا تشارلز فيرجسون بوصف مضئ لهذا الوضع:

«أما الثنائية اللغوية فهى وضع لغوى ثابت. فيه، بالإضافة إلى لهجات اللغة الأساسية (التى قد تحتوى قواعد مشتركة أو مختلفة

إقليميا)، صنف لغوى مختلف تماماً ومقترن إلى درجة ممتازة (قواعده النحوية فى الغالب أكثر تعقيداً) ومكانته رفيعة المستوى. عموما، هذا الصنف [يعنى اللغة الفصحى] مستخدم فى التراث الضخم المرموق من الأدب المكتوب وهو غالباً قد تعلّم عن طريق التربية الرسمية، فهو ينطق فى مناسبات رسمية فقط، ولكنه فى الواقع لا يستخدم من أى قطاع من المجتمع فى المحادثات العادية» (فيرجسون، ص ٣٣٦).

إن ما يبدو مهما فى هذه الفقرة هو كيف يجد الاختلاف اللغوى تعبيره فى هيراركية ثقافية. ففى أماكن أخرى سنرى كيف يتحول «احترام» اللغة الفصحى إلى انتقاص من قيمة اللهجات المشتقة. إن ترتيب اللغة فى مستويات هيراركية (رفيعة ـ متوسطة ـ وضيعة) يبدو محاولة للهروب من حقيقة أن أغلبية الشعب لا يستخدم اللغة الرسمية، كما يشرح الانقسام اللغوى ـ فى تفسير لا يخفى المصالح السياسية وراء تمييز أو تفضيل لغة على أخرى فقط ـ بل إن هذا التفضيل للغة معينة (الفصحى) لا يمكن إنجازه إلا عبر النيل من مكانة اللغة الأخرى وحتى اللهجات المستخدمة على نحو أكثر شعبية. بهذه الطريقة، يفسر توالد اللهجات، ليس بوصفه انعكاساً لتنوع اجتماعى قائم، ولكن بوصفه انحرافا عن القرآن أو الدين أو «القومية». إن الثقافة العربية مزدوجة اللغة والمكانة المقدسة للهجة القرشية (١٣ قرنا) لا يمكن أن يتحققا دون الانتقاص من قيمة نقيضتهما، لأن واقع وجود لغات دارجة قد يحول دون توحد المجتمع الإسلامى الذى تؤيده النخبة الدينية التقليدية.

يعرض «إ. شعوبى E.Shouby»، فى مداخلته المثيرة للإزعاج حول نفوذ اللغة العربية على «العقل العربى»، ما يعد مجازفة فعلية فى مناظرات كتلك المثارة حول الاختلاف اللغوى. وفى مناقشته حول لغة الصحافة الأدبية (معادل حديث للعربية المتوسطة) يقول:

«يوجد كل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مثل ذلك الأسلوب [القابل للفهم] يمكن بلوغه فقط فى حالة رفع اللغات الدارجة إلى المستوى الأدبى بدلاً من النزول بالأدب إلى مستوى اللغات الدارجة المتعددة» (شعوبى، ص ٦٩١).

يستمر شعوبى فى وصف العربية الدارجة بأنها كيان «ملموس وبسيط»، بينما العربية الأدبية «تجريدية ومعقدة». وفى الختام، يرثى للطيف الكلى للعربية لكونه يفرط فى الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وينطوى على ميل شديد للغموض أيضا. على أى حال، فإن ما يهمنا فى مجادلته هو كيف يقدم الأعراض نفسها على الرغبة فى إضفاء الطابع الهيراركى على الاختلافات القائمة فى اللغة العربية: العربية الأدبية «رفيعة» والعامية «وضيعة». فى مواضع أخرى يميز بعض النقاد بين «الرفيعة» و«الوضيعة» بتتبع التقسيمات الطبقية الاقتصادية والاجتماعية، برغم أن الكتاب أنفسهم يبدون كأنهم لا يدركون أبداً هذا الجانب. إنهم يعتبرون الطبقة الحاكمة هى الفئة الرفيعة، مهذبة الثقافة، والطبقات الوسطى التحتية هى الوضيعة سوقية الثقافة. إن ما يحبط أكثر فى هذه الرؤية أنها تميل إلى تعزيز الهيراركية على الصعيد الثقافى والاجتماعى بدلاً من السعى إلى تفسيرها.

المشكلة هى أن اللغة العربية الوسطية فى (ألف ليلة وليلة) كانت ـ فى الأغلب ـ هى الأساس فى الانتقاص من قيمة هذا العمل. إن هذه اللغة الوسطية تشغل موقعا من الواضح أنه ليس فى المستوى «الرفيع» ثقافيا، ولذلك لا يمكنها ببساطة أن تتناسب مع التقاليد التى تميز النصوص «الرفيعة» عن النصوص «الوضيعة». سيكون من الأفضل أن نبدأ فهمنا للغة (ألف ليلة وليلة) من نظرة برجسون حول التربية، بدلاً من أن نسقط فريسة لمغالطة التقييم النصى طبقاً لإيديولوجية اللغة.

إن الحقيقة القائلة بأن لغة القرآن هي «لغة عُلمت عن طريق التربية الرسمية» تعني بمعنى ما أننا نحتاج أن نعالج قضية الفصام اللغوي من خلال لغة التربية اللغوية بدلاً من النظر إلى الحذق الفني. فضلا عن هذا، فإن التركيز على التعليم يوحي بما قد يكون حقا موضع رهان فيما نحن بصدده:

إن ما لم يناقش هو أنه في حالة الثقافة العربية في العصور الوسطى، تعمل فكرة التربية اللغوية بطريقتين: المعرفة باللغة العامية هي أيضا نتيجة نوع من التربية «شعبي غير رسمي»، فسكرتارية الدواوين والوزراء ومعلمو الدين في الأزهر،كل هؤلاء، على سبيل المثال، هم الذين شكلوا الصفوة اللغوية (الخاصة)، لم يكن ضروريا بالنسبة إليهم أن يكونوا على دراية باللغة الدارجة التي تتحدثها الجموع الشعبية (العامة).

يطرح بيير بورديو مفهومه حول «رأسمالية الثقافة»، وهو مفهوم يعني أن استهلاك ثقافات مختلفة الأذواق في مجتمع ما يعكس امتيازاً تعليميا، وأيضا، المكانة الاجتماعية للمستهلكين [٣]. يمنحنا هذا المفهوم منهجاً لفهم الاختلافات الثقافية المؤسسة على أنماط تربوية اجتماعية متباعدة. فضلا عن هذا، ففي مجتمع ما، حيث يكون تعليم اللغة الفصحى ليس تعليما عاما، تميل التباينات اللغوية إلى التماثل مع التباينات الطبقية السوسيواقتصادية. إن العامية توجد مرتبطة دائما بالفصحى، ويجب ألا تفهم كلية بوصفها الشكل الأكثر انحطاطا من الآخر، ولا على أنها سهلة المنال بالضرورة بالنسبة للمتحدثين أكثر من الفصحى. (إن المتأصل عن فكرة اللغات السوقية هو فكرة أنها ليست أكثر من نسخة مبسطة من الفصحى ولكن هذا ليس صحيحا بالضرورة مع العربية). لو كتبت النصوص المتوافرة من (ألف ليلة وليلة) بالعربية المتوسطة، كما هي بالفعل، فإن هذا يعني أن منتجيها يشغلون المساحة المتوسطة بين اللغتين الأدبية والعامية. إن إنتاج هذا النص منسوب إلى معرفة العربية المكتوبة، ولكن هذا لا يعني بالضرورة توفر الإمكان لإنتاج لغة (أدبية) رفيعة المستوى. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أيضا أن ألفة اللغة الدارجة مطلوبة. وفي المجتمعات العربية في العصور الوسطى كانت الطبقات التجارية نصف المتعلمة هي المرشحة لإنتاج مثل هذا النص العربي الأوسط.

٢ ـ نص اللامؤلف

لا يكفي القول إن نثر (ألف ليلة وليلة) يضع تحديا أمام المفاهيم الحديثة عن التأليف. إن افتقادها مؤلفا فردا بعينه قاد النقاد إلى تركيز بحثهم على النص، أو بالأحرى حصر دراستهم في النص، كأن الغياب الواضح لمصدرية التأليف يطلق النص من علاقاته بشروط إنتاجه. ولكن هذا ما يبرهن به بعض النقاد: بما أن نص (ألف ليلة) ليس له مؤلف معين، فقد أُبدع إذن بطريقة تلقائية[٤]. وعلى هذا، ليس لدينا إلا نصوص لنعمل عليها، فمن النص يجب أن يبدأ الناقد، ولكن من الخطأ أن نتوقف عن هذا الحد، لأن النص يعطينا بالفعل مؤشرات دالة بشأن طبيعة سياقه الاجتماعي.

ربما يبدو أكثر إرباكا أن أحدا لا يمكنه أن ينسب كتابة (ألف ليلة وليلة) إلى مؤلف معين ـ فرد. إننا نواجه موقفا نصيا يصطدم مع مقاييس الإنتاج الأدبي العربي الفصيح؛ حيث يجب أن يكون النص ممهورا بوضوح، وبطريقة لا تحتمل الخطأ، بالبصمة الشخصية المميزة للمؤلف. في نظام كهذا، حيث تعلق أهمية كبيرة على المسؤولية الفردية التأليفية لإنتاج الأدب، تظهر مدلولات النص اللامؤلف صارخة :

«أما النص مجهول المؤلف، فمتولد عن المخيلة الشعبية، وقد اكتمل في شكل متبلور، فهو لا يمكن أن يجد تفسيره في شخصية المؤلف أو في الشروط التاريخية. ليس هناك كاتب

يستحق الثناء أو أن يوجه له اللوم بخصوص الليالى العربية. كذلك لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة فى حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذى أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام على التنظيم الداخلى للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها. إن النص يشير بطرق عديدة إلى منهجه النقدى الملائم» (فريال جبورى غزول، ص ٢٣).

نحن مدينون إلى حد كبير لدراسة فريال غزول، إذ يعد نقاشها خطوة مهمة فى التلقى النقدى لـ (ألف ليلة وليلة) بعيدا عن تحيز النقد التقليدى الذى يرى (ألف ليلة) سوقية أو غير مفيدة أو صبيانية.. إلخ، فقد أكدت على نحو غير مسبوق أن نص (ألف ليلة) ينطوى على تعقيد بنائى فنى، على نحو لا يجعل منه عملا ساذجاً على الإطلاق.

على هذا النحو، لابد لنا من التعامل مع النص بالاحترام الواجب للنصوص الأدبية الجديرة بالاحترام. مع ذلك، تظهر بوضوح مسألتان ضبابيتان فى الدراسة. الأولى حول منهجيتها البنيوية، حيث تترادف بنية معقدة وثيقة مع قيمة أدبية رفيعة. والثانية، أنه تظهر فيها علامات تميز ثقافة (مابعد) الحداثة، وذلك ما يجب أن يكون محلاً للحديث، لذلك سأبدأ بالنقطة الثانية. فى الفقرة المقتطفة أعلاه تقوم الناقدة بقفزة، نوعا ما، فى الحديث حول: إذا كان النص دون مؤلف فلا علاقة له هكذا بالشروط التاريخية.

سنكون محقين لو أردنا أن نحصر فهمنا لروابط النص التاريخية داخل حدود التأليف الفردى، إلا أن هناك طرقا أخرى للوصول إلى الشروط التاريخية للنص، ذلك عبر استهلاكه ومستمعيه. إن ما تعلمناه من المنهج النقدى للتعامل مع الثقافة الجماهيرية فى هذا القرن هو أن الدراسة العلمية المنهجية تقوم على أساس فكرة كل من الإنتاج والاستهلاك الأدبى، بدلاً من التوقف عند التأليف (أى الإنتاج الأدبى فقط)، مما يتيح لنا إمكان صياغة الـ «من ومتى» بخصوص سياق النص، حتى حين لا يعلّق عليه «توقيع» مؤلف واضح.

فيما يلى تستمر غزول فى القول بأنه فى ضوء عدم قدرتنا على تحقيب النص فى فترة معينة، وكذلك بسبب الطبيعة الإشكالية لعلاقة النص بالواقع: «حتى النصوص الأكثر واقعية لا تفهم بالرجوع إلى واقع خارج النص بل فى شروط بنياتها الداخلية» (غزول، ص ٢٩). بمعنى آخر، أن المنهج الإبستمولوجى المطبق فى الدراسة يقول لنا إنه يجب علينا أن نقارب النص من حيث هو عالم فى ذاته والعالم باعتباره نصا فى ذاته. فى داخل هذا النطاق، ليس من الصعب أن ندرك النتيجة التى توصل إليها الناقد الكبير تودوروف الذى يقول: «إن السرد المضمر هو سرد السرد... وإن سرد السرد هو قدر كل سرد يحقق نفسه خلال الإضمار».

على ذلك، فإن ما لدينا ليس سوى نص أولى من نصوص ما بعد الحداثة التى لا تشير إلا إلى نفسها، وهى فكرة قدمها أيضا ناقد من النقاد العرب [٥]. هنا أزمع تقصى التناقض داخل نطاق ما أعده هذا النموذج من النقد. ألا وهو أن يكون النص دون مؤلف، من جهة، (فإنه إذن نص نقى) ولكن من جهة أخرى، فإن النص صادر عن «المخيلة الشعبية» (باستخدم عبارة غزول الصائبة). المراد هنا هو توضيح أن الفكرة عن (ألف ليلة وليلة) من حيث هى نص دون مؤلف لا تعكس لنا الكثير عن واقع النص، كما أنها تكشف عما يبدو رغبة (من نقد ما بعد الحداثة) فى التخلص من المؤلف، وبالتالى من الصلة التقليدية للنص بالتاريخ الاجتماعى.

ثمة نقطتان تخطران مباشرة على الذهن، الأولى منطبقة على الأسلوب النثرى وعلاقة المؤلف بالمستمعين، والفكرة الثانية متعلقة بقضية التأليف الجمعى. يقف نثر- أو كلام - (ألف ليلة) فى تناقض مع الذوق المهذب الذى يقيم أهمية بالغة لأصالة التعبير ورصانته. إن عملية

تغيير لغة النص تعتبر فى تراث الرصانة بمثابة تدمير لشكله التعبيرى المتفرد. أيضا، وفى نطاق عمل المفاهيم التراثية حول المؤلفات الأدبية «الرفيعة»، اعتبر الاهتمام بمسألة الفهم والتلقى موضوعا ثانوى الأهمية أمام الانشغال بخلق أسلوب خاص متميز للمؤلف. لايصنع النص ليفهم بالضرورة من أكثر من الصفوة من جهابذة الفصحى. المسألة على العكس تماما بالنسبة إلى التراث الشعبى، فالتلقى هو محل الاهتمام والتوكيد. فتنوع اللغة والرواية مسموح به حتى يمكن لجمهور أكثر اتساعا من ديوان السلطان أن يستهلك - ويتسلى بـ - النص. إن النظرة الشعبية ترى فى الأساليب اللغوية وظيفة عامة وعملية بدل أن تعتبرها عملا فردياً يكشف عن شخصية بعينها.

تعتبر مسائل التعبير الفنى الرقيق والتهكم واللهو التجريدى فى التراث الرصين (خصائص شعرية poetic qualities) أشياء مميزة، ولكن تمثل التسلية والجدية والوضوح فى التعبير الشعبى (خصائص أنسب للرواية) العناصر الأكثر أهمية. لا أعنى بالطبع أن النصوص الشعبية رتيبة أو قاتمة، على العكس، هناك مساحة واسعة متروكة للإبداع والارتجال واللعب وابتكار فى التراث الشعبى. لكن هذا لا يحدث إلا فى حدود العرض الفنى الشفوى، وذلك حينما تكون علاقة راوى القصة بالمستمعين وثيقة ومباشرة لدرجة لا يمكن معها لرسالة النص أن تضيع بسهولة. إن تراث الرصانة مؤسس على مسافة ما بين المؤلف والمستمعين، لكن على عكس ذلك، لا يسمح المؤلف الشعبى بوجود مثل تلك المسافة، فذلك يحمل إمكان أن يكون النص غير مفهوم. برغم أننا لا نستطيع أن نناقش النص الرصين بعيداً عن مسألة جمهور المستمعين، إلا أن هذا الأمر لا يستقيم مع النص الشعبى.

حيث يركز النمط النقدى الشكلانى على المؤلف والإنتاج الأسلوبى؛ فهو يؤدى وظيفته إذن عندما يطبق على التراث الرصين. ولأسباب ظاهرة، فإنه يتعثر عندما يواجه نصا شعبياً. إذا كانت (ألف ليلة) «منبثقة من المخيلة الشعبية»، كما تذهب غزول، فلا يمكن أن يلى ذلك قولها بأنه ليس للنص مؤلف. يبدو أننا نرتطم بحائط المنهج النقدى. فالواقع، أن «المخيلة الشعبية» تجاوز تخوم المنهج النقدى الشكلانى الذى أعد ليلائم جمالية الأسلوب الفردى. على ذلك، فما يبدو أنه يشغل أغلب النقد الحديث لـ (ألف ليلة وليلة) هو الإحالة لانشغالات قرننا العشرين حول مشكلة التأليف على النص الشعبى من القرون الوسطى. لكن، حتى هذا الخطأ سيقودنا إلى اكتشاف آخر، خصوصا أن مثل تلك الاهتمامات الحديثة تنشأ عن مشكلات فى التنظير حول جمهور المستمعين فى الثقافة السلعية (وعلى هذا فلا علاقة فيما يبدو بين المؤلف، أو غياب المؤلف وجمهور المستمعين). بالنسبة للبعض، يبدو أن الأسهل هو أن ننسى التاريخ بدلا من أن نلاحق مهمة التنظير لشروط إنتاج النص واستهلاكه، بالإضافة إلى سياقاته وخطاباته الاجتماعية. ولكن، لايصح أن نتخلى عن فهم الارتباط بين النص والواقع الاجتماعى بسبب صعوبة المشروع.

برغم أن دراسة غزول لا ترغب فى تحرى هذا الأمر، فإنها قد دلتنا بالفعل على الطريق الذى يمكن عبر اجتيازه الوصول لفهم (ألف ليلة)، وذلك بواسطة مفهوم «المخيلة الشعبية» وعبر استكشاف تلك المخيلة - أى الطريقة التى يعمل بها الخيال داخل النص. المأمول، أن نستطيع بتلك الطريقة أن نكون استنتاجات حول مستمعى النص الشعبى، على أساس أن نلم على نحو أفضل بشروط إنتاجه التاريخية - أى سياقه الاجتماعى - ذلك لأن النص طبيعته شعبية وليست رصينة. هناك مسألتان ينبغى إيضاحهما بخصوص العلاقات بين النص والتأليف والتلقى فى الثقافة الشعبية. الأولى طرحتها سهير القلماوى التى ناقشت فكرة أن مؤلف (ألف ليلة) ليس منفصلا عن المستمعين، بل على الأحرى، يتفاعل

مع أذواق المستمعين ويؤدى فى نطاق توقعاتهم الإيديولوجية، وعلى ذلك يكشف إلى حد ما عن الوضع التاريخى والاجتماعى الخاص بهم. تقول:

«وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبى وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره... مؤلف الأدب الشعبى ينغمس فى جمهوره انغماسا قويا؛ هو قطعة منهم لايهمه أن يعرف ولا يهمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعين وأن يطربوا... مؤلف الأدب الشعبى لايكون الفرد فى أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأنشودة عمل الجماعة...»

(القلماوى، ص ٧٩).

وأيضاً:

« [ألف ليلة] هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحفظ فى دور الكتب... كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاها وتسميعا. ظل القاص قرونا يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء ... ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة فى العراق هو ذوقهم فى الشام أو فى مصر؟ من قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين» (القلماوى، ص ١٢).

الخلاصة، أنه لكى نفهم مغزى (ألف ليلة)، يجب علينا أن نمضى عبر مستمعيها.

تتعلق النقطة الثانية بقضية التسلية فى النص. فى دراسة بعنوان (التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية) يجادل «فردريك جيمسون» حول نظرية لفهم إيديولوجية ثقافة الجماهير، فيبرهن على فكرة أن هناك آلية نصية تشغل النص، فهى تنظم وتدير الرغبات التى يولع بها النص، فيقول:

«يجب أن توصف الوظيفة السيكلوجية للعمل الفنى على النحو التالى ... إن هناك سمتين متناقضتين، بل ومتنافرتين، للإشباع الجمالى (فمن جهة توجد وظيفة تحقيق الرغبة، ومن جهة أخرى توجد ضرورة أن البنية الرمزية للعمل الفنى يجب أن تحمى النفس البشرية من الرعب والانفجار الداخلى المدمر للرغبات البدائية العشوائية) هكذا يجب على هاتين السمتين أن تتناسقا ويتعين وضعهما على أنهما دافعان مزدوجا الاتجاه داخل بنية واحدة، الكبت وتحقيق الرغبة معا داخل وحدة عمل واحدة» (جيمسون، ص٢٥).

برغم أن مداخلة جيمسون متجهة مباشرة إلى انشغالات ثقافة الجماهير المعاصرة، إلا أن نموذجه يعطى رؤية صائبة حول التناقض فى أعمال الفانتازيا؛ فهى، كى تعمل وتنجز، عليها أن تتحرك دائما داخل شروط إيديولوجية محددة، وإن جهد القوتين (الإشباع وتأجيل الرغبات) سيتم توظيفه داخل نص التسلية. الأهم هنا هو الرغبة وكونها إيديولوجيا توجد فى نطاق الخصوصية التاريخية تماما مثلما الأمر بالنسبة إلى كبتها المتبادل. فالتحليل النصى المركز على آليات الخيال داخل النص الشعبى يكشف لنا الكثير عن إيديولوجية المستمعين، وكذلك شروط إنتاج النص. بناء على ذلك، يمكن أن نصل إلى استنتاج أنه حتى نص اللامؤلف يجب أن يعطى إشارات حول تاريخيته. وإذا عدنا إلى المداخلات الشكلانية المنصبة على (ألف ليلة)، وجدنا بعض النقاد يذهب إلى أن السرد فى (ألف ليلة) ينعكس على نفسه، ويجتلى طبيعته من حيث هو سرد، ذلك لأنه يركز على حكى شهرزاد وعلى إنتاجها الحكايات. وإذا كان سكوت شهرزاد يساوى الموت وسردها يمثل الحياة،

فإن الرسالة تتصل بما يتعلق بكسب فرصة للقول فحسب، أى أنها تحكى عن الصراع من أجل «الكلام المباح» فى كل من داخل وخارج «الخطاب المسموح».

ويعنى ذلك أن محتوى هذا النص هو شكله بالفعل؛ إنه سرد لتناص. ولكن، إذا كان النقاش الذى يطور هذا الطرح مقنعا إلى درجة كبيرة، فإنه جزء مما يتكرر فى النص، ذلك لأنه من الواضح أن (ألف ليلة) ليست نصا عن السرد لذاته، بل هى نص له رسالة، نص لا يدور حول كسب «صوت» بل قول «أشياء».

النوع المقابل من الخطأ هو نوع النقد الذى يخفق فى أخذ الجوانب الشكلية للنص فى الاعتبار، فيقع ضحية أخطاء مقابلة. فى مقال عن قصص «أسفار السندباد»، يأخذ «بيترمولان» موقفا ما، إذ يحمل النص بالنسبة إليه خطابا إيديولوجيا صادرا بالأساس عن الطبقة التجارية . ومع ذلك، فالعلاقة التى ينشئها بين النص والسياق الاجتماعى عبارة عن انعكاس مبسط للغاية [٦]، فتذكرنا بتحذير «غزول» بصدد الطبيعة الإشكالية فى إدراك العلاقة بين النص والسياق. تتقوض الركيزة التى تستند إليها فرضية «مولان» بخصوص محتويات النص عندما يتغاضى عن قضايا الإنتاج الشكلى للنص. تبدو المسألة بالنسبة إليه كأن رواية السندباد تعبير نقى عن مصالح ورغبات طبقة تجارية (فى الواقع، يستخدم «مولان» المصطلح الأقل تاريخية، «merchantile»). هنا مسألتان خاطئتان، الأولى تتمثل فى أن التمثيل النصى ـ textual representation ليس مسألة بسيطة على الإطلاق حيثما ينعكس الوضع الاجتماعى مباشرة فى النص الأدبى. والثانية، هى أن الكتلة الاجتماعية التجارية، التى يزعم أنها مثلت عبر خطاب النص، لم تكن طبقة موحدة ومنسجمة خلال تقدم الفترة التاريخية التى أنتج فيها النص على النحو الذى يضعها فيه «مولان».

ما واقع الطبقة التجارية خلال الفترة التاريخية التى يفترض أن يكون النص العربى لـ (ألف ليلة وليلة) قد تكون خلالها؟ وفقا لما يذكره المؤرخون (بيتر جران ـ أ.أشتور ـ ومحمود إبراهيم)، فإن الظروف الملائمة لطبقة التجار المنعمة فى العراق العباسية كانت على النقيض تماما من ظروف الطبقة التجارية فى القاهرة المملوكية (٤٠٠ عام بعدها) [٧]، برغم أن كلتيهما قد شغلت مركزا مهما بالنسبة إلى الديوان الملكى. لقد اكتمل الوضع المزدهر بالنسبة للأولى، العراقية، بوجود علاقات ممتازة مع السلطات ومع بيروقراطية الدولة التى كانت مصالحها، فى الغالب، متفقة مع التجار وأصحاب الحوانيت. أدت الأوضاع الصعبة فى المملكة الإقطاعية المملوكية وكذلك الهبوط فى إنتاجية الزراعة والتجارة الخارجية إلى البحث، من جهة الدولة، عن مصادر تمويل عبر كل المصادر المتاحة. وقد قادهم ذلك إلى فرض ضرائب باهظة على الشعب كله، وبطبيعة الحال فرضت الضرائب بصفة أساسية على أرباح الطبقة التجارية. بينما على العكس من ذلك، تضامن العلماء والبلاط السلطانى والتجار فى الخلافة العباسية، إلى حد كبير. أما بالنسبة للإقطاع المملوكى، فقد دخلت الطبقة التجارية والنخبة الدينية فى علاقات عدائية مع النخبة الديوانية الأجنبية المملوكية الحاكمة.

إن الزعم بأن نص (ألف ليلة وليلة) قد تألف بأسلوب يشير إلى إنتاج طبقة تجارية، فى ضوء تباين أوضاع الطبقات التجارية المختلفة خلال التاريخ العربى فى القرون الوسطى، سوف يليه القول بأن الأخيلة الروائية لهذه الطبقات مختلفة ومتباينة، بقدر تنوع متطلباتها الإيديولوجية.

٣ ـ اختيار النص «الصحيح»

يرتبط تعدد نصوص (ألف ليلة وليلة) ارتباطا وثيقا بعمليتى القص والطباعة، ففى العملية الأولى تنعكس التغيرات التى تحدث خلال أحوال المشافهة فى التكوين والنقل، بينما فى العملية الثانية توجد تغيرات تتم من

خلال الناشرين الذين يقومون بإدخال تعديلات على النص أثناء إعداده للطباعة. نستطيع إحصاء أربعة نصوص عربية مختلفة موثوق بها لـ (ألف ليلة وليلة) على الأقل: كالكتا الأولى (٣٥ ـ ١٨١٤) والثانية (٤٢ ـ ١٨٣٩)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو (٣٨ ـ ١٨٢٥) بالإضافة إلى أخريات أكثر معاصرة (كالنص السورى القديم الذى حرره من جديد الأستاذ محسن مهدى) [٨]. فيما يتعلق بمسألة التعديلات التى حدثت عبر الطباعة، يبدو أن أغلب ذلك يجد تفسيره فى أعمال التصحيح المبالغ فيها التى نوقشت فى الجزء الخاص باللغة فيما سبق. ويبدو أن الناشرين كانوا شديدى الحساسية لمسألة أن هذا النص ـ وفقا للهيمنة التراثية فى الأدب العربى ـ سيكون منخفض القيمة، وذلك بسبب خاصية التعبير الدارج. وعلى ذلك، حاولوا أن يضفوا عليه لونا من القواعد اللغوية وفقا لقواعد الفصحى. كما يدل على وجود رغبة جلية فى رفع اللغة إلى المستوى الأسلوبى «الأرقى».

وفقا لما تبرهن عليه «ميا جيرهارد»، يميل السرد فى بعض الطبعات متأخرة العهد إلى أن يكون معقدا فى التركيب أكثر بكثير مما هو فى الطبعات الأكثر قدما [٩]. هكذا يبدو الأمر متعلقا بمرور الوقت، حيث يبدى النص حساسية متزايدة تجاه اللغة وينحو إلى التحرك فى اتجاه الأسلوب «الرفيع». ومن هنا، يبدو أن مثل هذه التعديلات لها تأثير على نصوص (ألف ليلة وليلة). إن النصوص تتحرك فى اتجاه المفاهيم المهيمنة على الإنتاج الأدبى، وعلى ذلك تغير من أسلوبها ونبرات نطقها لهذا السبب. باختصار، ثمة طريقة واحدة لقراءة الرغبة فى «تنقيح» النص، وذلك بناء على تجذر الرغبة بجعلها جزءا من (عضوية) التراث الأدبى المهيمن. هناك عدة نقاط ضعف فى أطروحة «جيرهارد» ينشأ أغلبها من اعتمادها «المقتصر» على ترجمة. وفى واقع الأمر، يضاعف الاعتماد على النصوص المترجمة المشكلات الأخرى حول التعدد النصى. فالمسألة ببساطة أنه لم تعد هناك ما تقوم به النصوص العربية فحسب، بل الترجمات أيضاً. إن محاولة بناء دراسة سليمة لمثل تلك النصوص التى تضاعفت بسبب الترجمة قد حدّ من نفاذ بصيرة النقاد. ونعود إلى ماقررته جيرهارد من اختيارها طبعة معينة من (ألف ليلة وليلة) بوصفها الطبعة الأكثر أصالة «نصيا»، إما لقرابتها الأسلوبية من التراث «الرفيع» أو لأنها «أقدم» وأقرب إلى التراث الشعبى. ولا يثبت ذلك استحالة هذه المحاولة، بل إن التفكير بها يعنى أن نفقد تماما الأبعاد التاريخية التى توجد عبر خاصية تضاعف النصوص وتعددها مع مرور الوقت.

إن فكرة «تفضيل» نص معناها أن نحل الاهتمام بالأسلوب محل القضية التاريخية. تنتج الإثارة الكبيرة فى نص (ألف ليلة وليلة) من خلال تعدد طبعاته ونشراته المتنوعة الذى يمكننا من رؤية التطور التاريخى فى العمل.

فى النقاش حول النصوص المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) تثير فريال غزول مسألة التعددية النصوصية:

« إن النص النموذجى متصور غالبا على أنه شىء محصور محدد فهو واقعة فردية. على عكس ذلك تكون الليالى العربية متعددة ومليئة بالحيوية والحركة، وهكذا يطرح النص تحدياته. كيف يمكن لنا أن نوفق بين ـ ونمسك بـ ـ تشعبات هذه الظاهرة الأدبية الغامضة دون أن نحولها ونحاكمها وفقا لمقاييس الإنتاج فى الأعمال الأدبية المكتوبة، تلك هى المهمة التى نأخذها على عاتقنا فى هذا البحث » (غزول، ص١٤).

بعد ذلك بصفحات قليلة فى نقاشها حول هذا «النص الكلاسيكى الوضيع»، نرى دراستها مستمرة فى تفضيل رواية واحدة للنص على الأخريات، تقول:

«برغم أن البحث يقوم على أساس وجود قاسم مشترك ثابت فى روايات الليالى العربية، لاتزال هناك ضرورة لاختيار أحد هذه الروايات كنص مرجعى لأسباب عملية، فليس من السهل فى نطاق هذا العمل أن نشير إلى عدة روايات مختلفة فى كل خطوة من التحليل» (غزول، ص ٢٠).

الجدير بالأهمية ليس كيفية اتخاذها قرارها، بل لماذا تشعر بالحاجة إلى اتخاذ قرار، برغم أنها تدرك فعلا جماعية تأليف النص. أكثر من ذلك، وما يبدو غريبا بشكل ملحوظ، هو كيف تكون مهتمة بـ «تشعبات» نص «حيوى متحرك» من زاوية، ومن زاوية أخرى تلتزم بإطار عمل يسمح لها أن ترى الاختلافات، لا كما هى فعلا، بل باعتبارها جزءاً من «قاسم مشترك ثابت». ففى هذا المنهج لاتوجد الاختلافات فى ذاتها، بل من أجل تحويلها إلى نص أصلى. ثمة نقطتان يجب إيضاحهما فى هذا الخصوص، الأولى أنه بينما تعترف غزول بالحاجة إلى منهج دياكرونى «diachronic» نجدها تتراجع عنه. الثانية، أنه فى مواجهة مثل ذلك النص المتطور تاريخيا، لابد لأى منهج شكلانى وسينكرونى «synchronic» أن يختار بين الاختلافات النصية أو ينكرها أو يسقط إزاءها.

نعود إلى دراسة «ميا جيرهارد»، حيث نرى هذه العملية بتفاصيلها. فى نقاشها حول اختلافين لرواية السندباد، تسمى جيرهارد «أ» الرواية التى تظهر فى طبعة كالكتا الأولى و«ب» التى فى بولاق (و/ أو طبعة كالكتا الثانية)، فنرى التشويهات التى كان يجب إنجازها لتصل إلى «الاختيار الصحيح»:

«من حيث المبدأ قد لايكون بالضرورة النص الأقدم إلا أنه الأصلح فى الاختيار للدراسة الأدبية، فعلينا إذن أن ندرك أى الروايتين هو التمثيل الأفضل لقصة سندباد.

فى الحدث الافتتاحى لإطار الروايات السندبادية وفى الرحلات البحرية ١ ـ ٦ باستثناء ختام الرحلة السادسة، تختلف روايتا «أ» و «ب» فى التفاصيل فقط. بعد هذا، فكل من «أ» و «ب» مختلفان كليا، حيث الجزء الختامى فى الإطار الروائى فى الأولى أكثر تفصيلا وإسهابا عنه فى الأخرى. فى الواقع، هيكل القصة كما يروى فى «ب» ليس أبدا رواية أخرى، لكنه مجرد طبعة جديدة من «أ». مع ذلك. تختلف طريقة السرد تماما: أما فى «أ» فهى بسيطة الأسلوب وسريعة، وحتى موجزة، بينما فى «ب» تقوم على تشكيل تفصيلى. الرواية «ب» متضخمة باستخدام كل أدوات وأنواع التطورات الوصفية والتفاصيل الزخرفية» (جيرهارد، ص ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤) .

برغم أنها تعمل من خلال ترجمات فقط، فملاحظتها تنطبق على النصوص العربية أيضا. كما تشير جيرهارد إلى أن الرواية «ب» تضيف تفاصيل مثل اسم الحمال وأيضا الاختلاف فى الرحلة السابعة. أكثر من ذلك، فاللغة فى الرواية «ب» أكثر تعقيدا لتجعل المشاهد أكثر «أدبية» فى أسلوبها. من خلال النقاش تصف جيرهارد حالة المترجمين عندما يواجهون بوجود نصين فى كل منهما نقاط إيجابية، بالإضافة إلى النقاط السلبية. لذلك، فكل المترجمين يفاضلون بين النصين[١٠]. تدل الترجمة التى تعمل عليها جيرهارد على الطبيعة التعسفية فى منهجها. إنها تسمى مقاربة «ليتمان» (إجراء أكاديميا)، وتكشف جيرهارد عن المنطق وراء اختياراتها: اختيار الرواية «ب» لا الرواية «أ» بسبب أسلوبها الأعلى فى التعبير، ولكنها بعد ذلك تبرهن على ضرورة اختيار أجزاء من «أ» ومقتطفات من «ب» لأنه «حتى نقطة الانفصال (الرحلة السابعة)،

«ب» هى الرواية الأفضل وفيما بعد يجب أن تكون منبوذة و «أ» هى المفضلة، حيث يعمل معيار القيمة الأدبية على تفضيل إحديهما، ثم الأخرى فيما بعد»[١١]. لقراءة القصة، أو بالأحرى القصة المحسنة كما تسميها جيرهارد، سيكون على القارئ أن يقوم بعملية «قص ولصق». بمعنى آخر، تطالبنا جيرهارد والمترجمون بأن نقرأ رواية أخرى لم توجد قط من قبل. مطالبات مدهشة تماما تلك التى تأتى من بعض النقاد !!

ما حاولت أن أظهره، حتى الآن، هو أن القيام بعملية التقييم وإصدار الأحكام هو مهمة لاستهلاك النصوص وليس فهما نقديا لها. إن اختيارى النصوص الجديرة بالاعتبار نقديا لم يكن مصادفة. فدراسة جيرهارد تضئ لنا بسبب الطبيعة «الدون كيشوتية» لمشروعها، وتأتى قيمة دراستها من البحث البيبليوجرافى فيها وليس من منظورها النقدى. كما أن دراسة غزول جديرة بالاعتبار لكونها دراسة نقدية وأدبية للنص، أكثر جسارة. ولكن فى مطالبتها لنا أن نحول النظر من المنظور «الدياكرونى» إلى المنظور «السينكرونى»، أى أثناء اختيارها الأصلح لنا، تطالبنا فى نقاشها أن نتخلص من الفهم التاريخى للنص، على نحو ما تفعل جيرهارد التى تعكس، دون وعى، منطق مجتمع المستهلك الحديث، عندما تطالبنا بقراءة النص الجديد المحسن. بعبارة أوضح، إن فريال غزول تقلل من وزن الأبعاد التاريخية والتطورية للنص، فى سبيل قراءة (ألف ليلة)، بينما جيرهارد تقوم بإنتاج نصوص بديلة، تعوّض قيمة النصوص الأصلية. وإذا كانت القراءة الأولى تعنى اختزال النص ليكون أكثر سهولة فى استهلاكه، فإن الثانية تضاعفه للسبب ذاته.

تحليل النص

٤ ـ التخيل الشعبى للسندباد

«تمثل الإيديولوجية العلاقة الوهمية بين الذوات وشروط وجودها الفعلية» ـ لوى التوسير[١٢].

يأتى دافع حكايات السندباد من المقابلة بين شخصية السندباد البحار (التاجر الثرى) وقرينه الحمال الفقير (الذى يسمى أيضا سندباد فى رواية «ب») [١٣]. ففى يوم من الأيام، يلقى الحمال أبياتا شعرية وهو يندب حظه العاثر فى الحياة ويتساءل عن الأسباب التى وراء الاختلاف بين شخصه و التاجر الثرى الذى يجلس على أريكته مستريحا. إن قضية رسالة الحمال واضحة للغاية: الرجلان متساويان (أو يجب أن يكونا) إلا أن الله وحده قدر أن تكون حياة شخص مليئة بالضيق والمشقة، وحياة الآخر حافلة بالترف والبذخ. إلا أنه ينتهى إلى التراجع عن تذمره شاكرا الله تعالى على عدالته فى أحكامه. عندما يسمع السندباد البحار هذا، يشعر أنه ملزم بأن يشرح وضعه للحمال ويدعوه للدخول. ما يلى ذلك عبارة عن حكاية مطولة مسلية عن كيف حصل السندباد على ثروته وكيف وهب إياها بكرم من السماء. تتعدى الطبيعة المنطوية فى هذا النص كونها مجرد رواية عن قص السندباد (حسب تودوروف)، مما يفيد فى تسليط الضوء على الصلة بين العناصر النصية وسياقية الحكايات، أى أن النص يحمل رسالة فقط فى نطاق علاقته بالمخاطبين به. تمثل الحكايات عن أسفاره بالإضافة إلى النقود والطعام والتسلية التى تكرم بها على الحمال على هذا النحو اعتذارا عن عدم المساواة اجتماعيا بين الاثنين: الحمال الفقير والتاجر الثرى، كما تمثل فى الوقت نفسه تبريرا لهذا التباين الاجتماعى.

إن السياق الروائى (الإطار) لقصص رحلات السندباد البحرى يلقى الضوء على حكايات الأسفار المتضمنة فيه، ويتم توظيفها فى بنية يحملها خطاب اجتماعى يسعى إلى إضفاء الشرعية على الثروة، وكذلك تلطيف حدة الشكاوى تجاه واقع اللامساواة الاجتماعية. والرؤية فى هذا الإطار صريحة إلى حدما، إنها تعنى أن التذمر من الهيراركية الاجتماعية يمكن أن يقابل بتبريرات واعتذار، أو يمكن أن تنسى هذه الهيراركية من

خلال التسلية. وعلى ذلك، يصبح الحمال الصديق الحميم جدا للسندباد فى نهاية الحكاية. ما يشار إليه هنا أن التفاوتات الاجتماعية هى ببساطة ليست أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى، عن طريق إسباغ العطف عليهم بالنقود والصداقة. لكى ينجز الخيال فى الإطار، يجب أن تتلاشى مسألة الطبقية فى العلاقة بين الأفراد، كما يجب أن يكون هناك إمكان للرد على عدم المساواة من خلال السرد (وليس من خلال الفعل الاجتماعى)، أو يجب أن تتحول الطبقة الاجتماعية إلى شئ يمكن إزالة تأثيره، وذلك من خلال تقديم العطايا.

إن سرد السندباد، بوصفه إيديولوجيا العلاقات الطبقية، دال تماماً على منظور الطبقة الوسطى الفريد. إذ ليس السندباد من أسرة ثرية (تتميز بنبل محتدها وتربيتها) فحسب، ولكنه أضاع ميراثه، وعليه أن يستعيده. وبذلك، يتناول القص الأمر من زاويتين : السندباد من أسرة نبيلة وهو رجل عصامى. وما إن تمضى الشرعية الاجتماعية حتى يعكس وضعه احتراما من أعلى (كونه من أسرة غنية «الخاصة») ومن أسفل، حيث يشبه ابن البلد من «العامة» الذى عليه أن يعمل ويجتهد ويتوكل على الله. هذان الهمان: القلق بسبب الثراء، والوضع الطبقى الاجتماعى المتوسط (الحاجة إلى الشرعية الاجتماعية لمواجهة الموروث والمكتوب على السواء) يقدمان مؤشرا على فانتازيا الحكاية، تلك الفانتازيا التى لاتؤدى دورها بوصفها تسلية إلاحين يتحد معها المستمعون أوحتى يشاركوا فيها ليتمتعوا بها.

فى «التوكل» تتوفر دلالة كل الأوضاع المحتملة رغم غرابتها أو إثارتها للرعب . ذلك بسبب البنية القدرية التى تتعامل مع كل الاكتشافات الجديدة. «التوكل» لا يختلف جذريا عن «التعجب»، بل يجب أن يعتقد أنهما تكتيكان متكاملان ـ أحدهما للتعامل مع المجهول الخطر والآخر مع المجهول الطيب .

يتقدم السندباد مسلحا بتلك الإجابات، يجتاز طريقه عبر العالم من السفر والتجارة . إن الفانتازيا الأكثر انتشارا فى كل الرحلة أنه بعد أن يفقد كل ما يملكه، يدر عليه فوائد بطريقة أو بأخرى، ويعود إلى بغداد أكثر غنى مما كان عند مغادرتها . لسنا بحاجة إلى عرض كيف أن هذا الخيال يعمل بالضبط فى إطار رغبة التجار وتحقيق تلك الرغبة، وبينما تعتبر الخسارة الوضع الأسوأ، يمثل الكسب الوضع الأفضل، «والخروج بلا خسارة أو ربح» ليس له مكان على الإطلاق. الأكثر إثارة هو تلك الكيفية التى تتحقق بها الفانتازيا. فى الحالات التى يستعيد فيها ما فقده، نجد أن رفاقه التجار أمناء بشكل مذهل، يعيدون له بضاعته التى تكون قد حققت غالبا هامشا واسعا من الربح بمجرد ادعائه تعرفها. وفى الحالات التى يجد فيها بضاعته يحصل على بضائع أخرى، ودائما يفعل ذلك من خلال التجارة غير المربحة له فحسب، بل تترك الشركاء الآخرين مسرورين بدرجة مساوية وميسورى الحال أيضا. فى كل الرحلات، نجد التجار أمناء متعاونين، وهذا يعنى أن الرغبة فى اكتساب الأرباح لا تتعارض ومجتمعهم المرتبط بمهنة، فضلا عن أن هذا المجتمع يظل مصونا دون مشقة، فالاحتمالات القائمة للربح يجب أن تكون بغير حدود، ويجب أن تكون هناك وفرة من كل شئ لتفى بالمطلوب. ومن المدهش تماما أننا لا نشاهد عبر تجار ومتاجرات أى مزاحمة داخل المشهد، بل يوجد تعاون فقط! يتضح هنا ما يجب أن يتم كبته لتعمل هذه الفانتازيا بطبقة التجار: المنافسة وحافز الربح يجب أن يستبدلا بالإخلاص، جماعية المشاركة، الوفرة الهائلة، وأعمال البر. فضياع البضاعة هو تهديد واقعى فى تجارة أعالى البحار، ويجب أن تعود بطريقة فانتازية عبر المشيئة الإلهية وحيل القدر. ذلك على عكس حال «الواقعية» التى يندب لها الحمال العالم ،كما يوجد فى رحلات السندباد البحرية، هو عالم يتاجر فيه الجميع ويحققون أرباحاً. إن ذلك هو الحلم اليوتوبى للطبقة التجارية. إن إيديولوجيا النص ليست انعكاسا جليا للشروط الواقعية للتجارة والتبادل فى العالم الإسلامى فى القرون الوسطى، بل هى تمثيل

يتوسط بين رغباته وأمانيه اليوتوبية [١٤] من جهة، وقلقه ومخاوفه من جهة أخرى.

لقد قمت، هكذا، بإجراء مداخل حول الجانب السينكرونى لإيديولوجيا رحلات السندباد باعتبارها تمثيلا لطموحات ومصالح طبقة تجارية. فى الجزء التالى أطمح إلى أن أظهر كيف يمكننا الوصول إلى فهم تاريخى لقصص السندباد من خلال التحليل الدياكرونى للمخيلة.

٢ـ رحلة السندباد السابعة:

إذا كان النص الشعبى يتفرع وينمو عبر الزمن، فإنه يفعل ذلك ليلبى احتياجات وتوقعات مستمعين جدد، فقصص السندباد ليست استثناء من تلك القاعدة. لقد أشرت بالفعل إلى أن اختلاف نص السندباد يتعلق بالأسلوب، والاختلاف فى التفاصيل. والتصحيح المفرط دال على حدوث ابتكار فى النص، فطبعة كالكتا الأولى تمثل النص الأقدم الذى أخذت عنه طبعة كالكتا الثانية.

تتعامل جيرهارد مع هذه المسألة بحذر، قائلة إن الاستنتاجات بخصوص أسبقية أى من النصين مسألة يصعب تقريرها: النص المتأخر (الطبعة «ب») بولاق أو كالكتا الثانية) ليس بالضرورة إعادة صياغة للنص الأقدم. ولكن، قد يكون الأصلح أن كلا النصين مشتق عن نص ثالث أبعد زمنا [١٥]. أما بخصوص تقدير النص الأقدم زمنا للسندباد، فإن جيرهارد وآخرين يشيرون إلى فترة الخلافة العباسية بوصفها تاريخ الإبداع العربى الأول للقصص بالنظر إلى النكهة «البغدادية» المميزة لقصص سندباد، بمعنى أنه حتى لو كانت أقدم من ذلك ومشتقة من أساطير فارسية أو إغريقية، هذه القصص، بالشكل الموجود فى النصوص العربية، تظهر المرة الأولى فى حوالى هذه الفترة.

فيما يتعلق بطبعتى حكايات السندباد، فإن تتبع الدليل اللغوى يدل على أن الطبعة «ب» هى الأحدث اختلافا والأكثر إسهابا فى التفاصيل عنها فى الطبعة«أ». على هذا سأفترض أن الحكاية فى الطبعة «أ» برغم أنها ليست بالضرورة سابقة على الرواية «ب» ، أقل ابتكارا أو توليدا (أقل إفراطا فى التصحيح) من الطبعة «ب». وعلى ذلك، فهى أقرب إلى النص الأصلى الشفاهى الذى لم يعد هناك وسيلة للوصول إليه، وإن لم تكن مطابقة له بالضرورة. ما سوف أحاول أن أظهره هو كيف نستطيع بتتبع إيديولوجيا هذين النصين أن نستنبط دليلا ملائما بدرجة كافية لتدعيم فكرة أن النصين لايكشفان فقط عن خصوصيتهما التاريخية، بل يكشفان أيضا عن العلاقة التاريخية بين كل منهما والآخر.

الطبعتان المختلفتان، باستثناء مسألتى التعبير والتفاصيل، متشابهتان للغاية، لدرجة أن المرء مستدرج للقول بأن إحديهما إعادة صياغة للأخرى. إن موقع اختلافهما هو الرحلة السابعة . فى ختام الرحلة السادسة للسندباد (حسب «أ» (يعود إلى بغداد حاملا الهدايا للخليفة الذى يدهش لسماع مغامراته البحرية. لا يرغب السندباد فى السفر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيرا له. يرجع السندباد إلى مملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدايا الخليفة ويرغب فى العودة إلى بغداد دون تأخير وفى الطريق، يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيباع البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقا بعد اكتشاف مقبرة الفيل مع التزود المستمر بالعاج، فيكافأ ويرجع إلى بغداد، ويأمر الخليفة بأن تدون قصصه حتى يمكن للجميع أن يتعلم منها، ويتقاعد السندباد أخيرا ويستقر.

يعود سندباد الرواية «ب» من رحلته محملا بهدايا من ملك البلاد لتسليمها للخليفة، وينسى سندباد البحار اسمى كليهما. يرغب البطل بشدة فى السفر مرة ثانية، يفرد القلاع، ولكن السفينة تغرق ويبنى طودا خشبيا ويركب نهرا تحت سطح الأرض (كما يكون أيضا فى الرحلة السادسة فى كل من الطبعتين)، ينزل السندباد

ضيفا على تاجر ثرى، والأخير يتسبب فى جعل تجارة السندباد مربحة من أخشاب الطود، ويتزوج السندباد من بنت التاجر (التى يكتشف أنها مسلمة) ويرث ثروة التاجر أيضا. فيما بعد، تنمو أجنحة لأبناء تلك البلاد ويطيرون مرة كل شهر. يقوم السندباد، المحب للاستطلاع، برحلة فوق ظهر أحدهم، ويتسبب صياحه «الحمد لله» فى هبوط الجميع من السماء، ويلتقى بشابين يحملان عكازات من الذهب، وينقذ رجلا من أنياب الأفعى، ثم يعود للالتحاق برفيقه الطائر ويرجع إلى المدينة حيث يعيشون. يبيع كل شىء ثم يعود إلى بغداد مع زوجه، ثم يستقر هناك ويقطع عهدا على نفسه بأن لا يسافر أبدا.

وفقاً لعمل الأخيلة فى النصوص، فالرواية «أ» تؤكد أن السندباد قد عمل سفيرا للخليفة، ويبدو أن شرف البطل فى هذه الرواية يأتى من الاعتراف الرسمى المجامل بميزته، علاوة على أن الخليفة قد أضفى الشرعية على قصص السندباد بأن أصدر أمراً بتدوينها لتجعلها الأجيال القادمة جزءا من تراثها الرصين. وهناك عنصر آخر فى هذه الرحلة يختلف عن الثانية، يتعلق بتردد، بل كراهية، السندباد للسفر، حيث يجب أن يكون خيال السفير مطهرا من أية شبهة فى الكسب الشخصى، ويجب أن تكون كل ومضات الرغبة فى المتاجرة والربح مزاحة عن شخصية السندباد. بينما فى الرحلات الست السابقة، يشعر البطل بكل من الخوف من السفر والرغبة فيه فى آن، لأنه باعتباره تاجرا فى حاجة إلى أن يجازف ويسافر، ولكنه لا يقدر على القيام بذلك إلا بعد نسيان كاف لمصاعب الرحلة السابقة التى عاناها. فى الرواية «أ» فى الرحلة السابعة يهدئ من أية صراعات أوهموم للتاجر ـ السفير حول موضوع السفر. فى هذه الرواية يعفى السندباد من عبء اتخاذ الإقرار بأن يؤمر بخدمة الخليفة سفيراً: الواقع أن تلك المهمة الخليفية هى مكافأة له ؛ حيث لا تحمل أية شبهة فى أن البطل يخرج من أجل كسب شخصى.

فى الرواية «ب»، ليس هناك أخيلة حول مهمة السفارة، بل تتركز كل الأخيلة على التجارة والورع والميراث. ينطلق السندباد للقيام بتجارته المربحة بمركبة، وفيما بعد يتاجر بصفاته الحميدة، إنه يأتى ليرث ثروة التاجر وابنته. فى تلك الرواية، تشغل «التجارة» القسم الأوسع من السرد أكثر مما يحدث فى كل الروايات الأخرى. تتوقف الفانتازيا الأخرى الأكثر أهمية لهذه الرحلة على طبيعة شخصية سندباد الورعة، وكون زوجه مسلمة يقف فى تعارض حاد مع الخلفية الوثنية للزوجة فى الرحلة الرابعة، وهتافه الورع «لله الحمد» مؤشر دال على شخصيته المدنية، ولأن سكان المدينة من الجان فإن سندباد وزوجه يزمعان الرحيل، اختيارا فيما يبدو للعودة إلى أمن البلد المسلمة. لدينا فى تلك الرواية للرحلة السابعة إيماءات للورع الدينى أكثر مباشرة مما فى الأخريات. وهنا فى كل الأحوال ـ زواجه، هتافه، مغادرته المدينة ـ يشير إلى فكرة أن السندباد يتخذ قرارات صائبة على أساس من إدراك دينى سديد. ما هو أكثر إثارة فى هذه الرواية يتمثل فى طريقة عمل السرد؛ حيث تأتى الهدية للخليفة فى نهاية الرحلة السادسة. إن تقديم هدية للخليفة يجعله مجبرا ـ وفقا لما جرى عليه العرف ـ على رد الجميل للملك الأجنبى، إلا أن السندباد ينسى اسم البلد الذى أتى منه واسم الملك المهادى (كل منهما ترك دون اسم طوال الرحلة السادسة)، ولهذا السبب يعفيه الملك من القيام بتنفيذ الالتزام الجليل برد الشئ بمثله. وصفت الهدية فى الرواية «أ» بشكل خاص ووظفت على أنها دافع للرحلة الدبلوماسية (السابعة) للبطل. بينما فى الرواية «ب» لا يحقق الوجود الشاذ لهدية (غير موصوفة) مثل تلك الوظيفة (الدافع) المذكورة، ويبدو أن لا مكان لها أبداً فى السرد. ويبدو أيضا أنها موجودة كهفوة فى السرد الروائى. إن الهدية تعد دليلاً على علاقة من نوع ما بين الروايتين وتدعيما

للدليل الآخر على أن الرواية «ب» إعادة صياغة للرواية «أ»، ولكنها إعادة الصياغة التى تنسى، فى بعض الأحيان، أن تطرح جانبا تلك العناصر التى تظهر فى النص الأصلى، لكن لم يعد لها الآن موضع بنيوى فى الرواية الثانية. الاستنتاج الأكثر منطقية المستخلص من الوجود الغامض للهدية (فى الرواية «ب») هو أنه بينما تقتفى أثر وتنسج على منوال الرواية «أ»، لا تقوم الرواية «ب» بـ ـ أو لا تستطيع أن ترغب فى ـ مواصلة سيرها مع فانتازيا السفير، ولذلك تبتكر رواية أخرى.

عند المقارنة، سنجد أن أعمال الرحلة السابعة فى كل من الروايتين تختلف جذريا: فالمخيلة فى الرواية «أ» مصبوغة بفكرة تحالف الطبقة التجارية مع الطبقة الحاكمة واعتراف رسمى بالرواية التجارية. الرواية «ب» أكثر انشغالا فى الواقع بقضيتى التجارة الورع برغم أن كلا الأمرين حاضر فى الروايات الست، ألا أننا نجد التشديد عليهما بكثافة فى تلك الرحلة الأخيرة. فوجود الهدية يؤيد فكرة التنوع فى المخيلة، وذلك بدلا من اعتبارها صدفة فى النص، ينتج عنها اختيار إرادى من جانب الراوى لكى يحول وجهة السرد. ذلك أفضل من الحكم بشكل تعسفى بأن إحدى الروايتين هى الأفضل، الأكثر أصالة (بالمنظور المعيارى)، أو أنها ببساطة مسلية بدرجة أكبر. يجب أن نفترض أن الروايتين قد اتخذتا مسارات مختلفة عن الرحلة السابعة بسبب أنهما قد أعدتا لتسلية مستمعين متنوعى الاتجاهات.

إن ما حاولت إظهاره فى الجزء الأخير هو أن صور الفانتازيا السندبادية تشير، كما يتبين، إلى انشغالات إيديولوجية وحاجات مستمعى طبقة تجارية. لأن رواية السندباد تخاطب شخصية من خلفية طبقية «أدنى»، سيجد الناقد نفسه مدفوعا إلى الاعتقاد بأن تلك الطبقة (الأدنى)، بوصفها مرويا عليها وجزءاً من جمهور مستمعين داخل النص، تحدد شروط التخيل فى النص. ومع ذلك، فبينما يدلل الخطاب على ، أو على الأقل يتجه نحو، طبقة المستمعين الاجتماعية (الأدنى)، يأتى بوضوح من منظور الطبقة التجارية. إنه صوت السندباد البحار، وليس الحمال، الذى نسمعه. فما تعرضه علينا الرحلة السابعة هو تنوع فى مخيلة هذه الطبقة أو الجمهور. ويمكن القول، بشكل تقريبى، إنه كى تمارس الفانتازيا نشاطها فى الرواية «أ» فيجب (على الأقل) أن يتقبل المستمعون ـ أو أن يرغبوا فى ـ تحالف الطبقة التجارية والطبقة الحاكمة، إما لتحقيق رغبة أو لتمثيل شروط واقعية قائمة، ويجب أن تكون فانتازيا تحالف هاتين الطبقتين ـ كحد أدنى ـ قابلة للتصور من جهة المستمعين. ولكى تعمل الرواية «ب» بوصفها فانتازيا، فإن أخيلتها التى تدور حول التجارة والربح، مضافا إليها الاهتمام الواضح بالورع الدينى والإرث، لابد أن تكون قائمة ممثلة من ناحية، ومهمة بالنسبة إلى مستمعى الرواية «ب» من ناحية ثانية.

إن نظرة سريعة إلى الاقتصاد والعلاقات الطبقية لهذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط ستثبت أن هناك تناسقا بين بعض التطورات العامة فى واقع هذا الزمن، وهذه الافتراضات حول تحفيزات فى مخيلة الطبقة التجارية. فى خلال النقاشات حول الطبقة التجارية من التاريخ الإسلامى، نعرف أن هذه الطبقة كانت فى حالة تحول، تغير مركزها بالنسبة إلى الطبقات الأخرى بمرور الوقت، وكذلك تكوينها الداخلى، وذلك بالنظر إلى أواخر العصر العباسى. يقول المؤرخ «أ. أشتور»:

«يبدو أن المكانة الاقتصادية والاجتماعية للبرجوازية الكبيرة (التجار) كانت عالية للغاية، تلك الطبقة كانت شديدة القوة والثراء، بالتحالف مع النخب الأخرى التى سيطرت على الجهاز الإدارى للخلافة، ولكن على الجانب الآخر، كانت طبقة ضعيفة من الناحية العددية ويمكن مهاجمتها بسهولة، بينما كانت كل من الطبقتين البرجوازية

والوسطى مقموعتين من الصفوة الحاكمة» (أ. أشتور ص ١٤٣).

تتطابق الاحتياجات الإيديولوجية كما هى معبر عنها فى أخيلة ـ نص الرواية «أ» ، كما يبدو، مع الانشغالات المتناقضة للطبقة التجارية العباسية الموصوفة أعلاه.

ليس صعبا إذن معرفة السبب فى أن «البرجوازية» التجارية العباسية (فى مركزها الوسطى غير المستقر، بين البلاط السلطانى والعوام، فى هذا الموقف المنفرد لكل من كونها فى «تحالف قلق» مع البلاط ورغبتها فى «تحالف معترف به» مع الطبقة الحاكمة نفسها) سوف تتقبل الفانتازيا المقدمة فى الرواية «أ». فى تقدير «أشتور» أن مثل ذلك التحالف الهش لم يعد ممكنا خلال الحقب الإقطاعية التالية من التاريخ العربى فى القرون الوسطى، فالدراسات الأحدث لـ «محمود إبراهيم» و «بيتر جران» تشير إلى الفكرة نفسها.

إن وضع الطبقة التجارية فى القاهرة المملوكية يختلف تماما عن الطبقة العباسية. فقد جعلها كونها مقموعة من الطبقة الحاكمة بدرجة أكبر، أكثر معارضة للحكام الشراكسة. يقول «أشتور» فى نقاش حول النظام الإقطاعى:

«اتخذت البرجوازية، التى كانت تخسر مكانتها بشكل جلى، موقفا معاديا تجاه الحكام الجدد، وحيثما كانت الظروف مناسبة، كانت تجنح دائما إلى التمرد (أشتور، ص ١٨٣) .

وفى مكان آخر ، حيث يشرح حالات هدم تحالفات الطبقة التجارية وكذلك التدهور الاجتماعى بوجه عام، يقول «أشتور» :

«وبينما استمر الأيوبيون فى ترك بعض الحكم الذاتى للبرجوازية، قام المماليك بإلغاء البقية الباقية من الإرادة الذاتية، لقد فقدت روابط الحرفيين معظم نفوذها، فالتدهور السياسى لبرجوازية الشرق الأوسط تحت مماليك «البحرية» ارتبط بشكل واضح باعتمادها اقتصاديا على الارستقراطية الإقطاعية» (أشتور، ص ٢٨٤).

فى مثل تلك الظروف، ليس من الصعب أن نرى سبب عدم وجود رواج كبير لفانتازيا عن التحالف بين البلاط والطبقة التجارية. لو كان النص الأصلى يتضمن فانتازيا السفير، فليس غريباً فى مثل هذه الظروف أن تستبدل بأخرى. على ذلك، يطابق التركيز الغريب على الورع الروابط الإيديولوجية بين الطبقة التجارية والصفوة الدينية فى تلك الفترة، التى تتكون غالبيتها من أفراد مأخوذين من الأسر التجارية الأغنى [١٦]، قد يكون التركيز على الإرث فى الفانتازيا أكثر دلالة على رغبات الطبقة التجارية خلال الحقبة الإقطاعية: وكما يشير «أشتور»، أن ماضغط التطور والنمو فى الشرق الأوسط غالبا، وما قد حال دون التكتلات الاقتصادية وتشكلها كما حدث فى الغرب، هو فى الحقيقة:

«النظام المالى للمماليك الذى جعل نمو الأسر التجارية مستحيلا؛ فالحكومة كانت تستطيع دائما أن تجردهم من أموالهم عن طريق فرض الضرائب، لم تبق العائلات الكبيرة مثل «الكريمى» والتجار الكبار على حالهم من الشراء لمدة تزيد عن ثلاثة أجيال» (أشتور، ص ٣٠١).

فرضت الضرائب إلى حد الموت. لم تكن العائلات التجارية قادرة على الإبقاء على ثروتها داخل الأسرة ولم تكن قادرة على منحها لأى ذرية؛ أى لم تكن قادرة (باعتبارها طبقة) على إعادة إنتاج نفسها. أو كما يتساءل محمود إبراهيم:

«ما نوع المكان الذى كان يمكن للطبقة التجارية أن تمتلك فيه، عندما تحول النظام

الاقتصادى المهيمن من الفترة الأولى للإسلام التى تميزت بازدهار توسعى وتبادل تجارى بالمقارنة مع الأخرى التالية (ما بعد العباسية) القائمة على أساس إقطاعى وتقهقر؟ ».

لو أن رواية السندباد تبدأ ببطل يبدد ثروة أسرة، فى الرواية «ب» فهو يستطيع أن يرث آخر، إنه الحلم اليوتوبى التجارى بميلاد جديد واستمرارية. من السهل أن نرى كيف أن هذه الفانتازيا لكونها بالضرورة ليست متحددة بالحقبة الإقطاعية، تعمل فعلا بطريقة جيدة (وحتى أفضل من فانتازيا السفير) فى داخل سياق تطلعات ورغبات الطبقة التجارية المملوكية.

ما أتمنى أن يكون واضحا الآن هو أن هاتين الروايتين نتاج لبيئتين شديدتى الاختلاف: وفقا لتفسير «أشتور» والآخرين - تشير الرواية «أ» إلى خصوصية العصر العباسى بالتحديد، وتشير الرواية «ب» إلى مملوكية إقطاعية تطابق الخصوصية المصرية. تحمل الرواية «أ» سمات العلاقات التى حكمت الفترة التجارية التوسعية فى التاريخ الاقتصادى الاجتماعى العربى، وتحمل الرواية «ب» الموقع المتناقض للطبقة التجارية فى الفترات اللاحقة فى الظروف الإقطاعية؛ حيث كانت مطالب وحاجات الطبقة التجارية فى الحقبة العباسية مختلفة تماما عن مطالب وحاجات الطبقة نفسها تحت شروط الحقبة المملوكية الإقطاعية، فالنصوص التى قامت بتسليتهم كان يجب أن تكون متنوعة. هذا بالتحديد ما أعنيه بالخصوصية التاريخية، وهو أن هذه النصوص ليست منفكة عن التاريخ الاجتماعى، بل هى جزء منه، وأن ننكر هذا الجانب من (ألف ليلة وليلة) معناه أن نتغافل عن حقيقة أن حتى الأخيلة النصية عليها أن تكون تاريخية.

الهوامش :

١ - من الضرورى فى بعض الأماكن أن نتخلص من التشكيل فى لغة النص، لأن الإيقاع يبقى. فعلى سبيل المثال: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح» و «البحر العجاج المتلاطم بالأمواج».

٢ - جوشوا بلاو، **الظهور والخلفية اللغوية للعربية اليهودية: دراسة فى أصول العربية الوسطى**، ١٩٨١. (بالإنجليزية).

٣ - بيير بورديو، **التميز: نقد اجتماعى فى حكم التذوق**، ١٩٨٤ (بالإنجليزية).

٤ - تزفيتان تودوروف، **شعرية النثر**، ١٩٧٧، ص٨٢. (بالإنجليزية). لقد ذكرنا الأخطاء الشكلانية هنا، لكن هناك أيضاً «تحليلاً نصياً» غير تاريخى آخر قد طرحه المستشرق «فون جروناباوم»، يقول فيه إن **ألف ليلة**، بدلا من أن تكون نصوصا عربية أو أن تكون خصوصيتها عربية، هى فى الواقع ليست أكثر من إعادة كتابة نصوص من أصول إغريقية أقدم (جوستاف فون جروناباوم، **الاقتباس الإبداعى: اليونان فى ألف ليلة وليلة، فى «الإسلام فى القرون الوسطى»**، ١٩٥٣) (بالإنجليزية).

٥ - عابد خازندار، **رواية ما بعد الحداثة**، جريدة «الرياض»، ١٦ يناير ١٩٩٢.

٦ - بيتر مولان، **السندباد البحار: تعليق عن أخلاق العنف**، فى «**مجلة الدراسات الأمريكية حول الشرق**»، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).

٧ - أ. أشتور، **تاريخ اجتماعى واقتصادى للشرق الأوسط فى القرون الوسطى**، ١٩٦٢ (بالإنجليزية).

بيتر جران، **الجذور الإسلامية للرأسمالية**، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).

محمود إبراهيم **الرأسمال التجارى و الإسلام**، ١٩٩٠ (بالإنجليزية).

٨ - ميا جيرهارد **فن الحكى دراسة أدبية فى ألف ليلة وليلة**، ١٩٦٣. ص١١. (بالإنجليزية).

٩ - جيرهارد، ص ٢٤٢ - ٢٥٠.

١٠ - جيرهارد، ص ٢٤٦ - ٢٥٣.

١١ - جيرهارد، ص ٢٥٢.

١٢ ـ لوى ألتوسير، **لينين والفلسفة**، ١٩٧١. (بالإنجليزية) .
١٣ ـ النص الأول من هذين النصين هو طبعة كالكتا الأولى، الرواية «أ»، والثانى من طبعة كالكتا الثانية، الرواية «ب».
١٤ ـ المثل «اطلب العلم وحتى فى الصين» يشير إلى ذلك .
١٥ ـ جيرهارد، ص٢٤٣.
١٦ ـ أ. أشتور، ص ١١١.

المراجع :

- **«ألف ليلة أو كتاب ألف ليلةوليلة»**، بتحرير و. هـ. ماكناخطن، كالكتا، ١٨٣٩ .
- إ. شعوبى، **تأثير اللغة العربية على عقل العرب**، فى **«مجلة الشرق الأوسط»**، المجلد ٥، ١٩٥١ .
- شارلز فيرجسون، **«الثنائية اللغوية»**.
- سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة** ، القاهرة، ١٩٥٩ .
- فريدريك جيمسون، **التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية**، فى **بصمات الظاهر**، ١٩٩٠ .
- فريال جبورى غزول، **الليالى العربية: دراسة بنيوية**، القاهرة، ١٩٨٠ .
- **كتاب ألف ليلة وليلة** ، بتحرير محسن مهدى، ١٩٨٤ .



مباهج الخلافة*:

حكايات هارون الرشيد، ووزيره جعفر، والشاعر أبى نواس

ديفيد بينولت**

أولا: الخلفية التاريخية

يدرس هذا المبحث الحكايات المتعلقة بحاشية الخليفة العباسى «هارون الرشيد» (القرن التاسع). ورغم أننى أعتمد على عدد من المصادر بالغة التنوع - من طبعات عربية منشورة من (ألف ليلة) (ليدن، و B و MN)، إلى مخطوطات غير منشورة لمجموعات الحكايات المستقلة عن (الليالى) - فإن هناك درجة واضحة من الاتساق، فى كل هذه النصوص، فيما يتعلق بتصوير الشخصيات الرئيسية. وهو ما يرجع جزئيا - بلا شك - إلى حقيقة أن هذه الحكايات تخص أشخاصا تاريخيين فعليين. ومع ذلك، فالأكثر أهمية يكمن فى ترجيح وجود مأثور للرواة واسع الانتشار يتعلق بهارون وجعفر، مأثور - على ما أفترض - مستمد من مصدرين أساسيين: النقل الحكائى الشفاهى، والتسجيل التاريخى المكتوب المحفوظ فى التقاويم ومعاجم السير الشخصية فى العصر الوسيط. ولسوف أشير إلى ملامح هذه الروايات التاريخية، التى تبدو وثيقة الصلة بدراسة (ألف ليلة).

فمن المعروف أن العشيرة البرمكية قد نجحت - خلال حكم هارون الرشيد - فى اكتساب نفوذ قوى؛ حيث كان منها عدد كبير من المستشارين والوزراء فى قصر الخلافة. وكان «جعفر يحيى البرمكى» - على نحو خاص - ذا حظوة متميزة باعتباره الصديق الحميم لهارون ونديمه. لكن البرامكة - فيما يبدو - قد جاوزوا حدودهم؛ وكانوا - حسب تحليل «دومينيك سورديل Dominique Sourdel» «يعدون لتأسيس وزارة وراثية، دولة فعلية داخل الدولة[1]. وفى عام ٨٠٣،

* فصل من كتاب: David Pinault, **Story - Telling Techniquess in The Arabian Nights**, E.J.Brill, Leiden, New York, Koln, 1992, pp. 82 - 117.

** ترجمة **رفعت سلام**، شاعر وناقد، مصرى.

انقلب الرشيد ـ فجأة ـ على البرامكة، وحطم قوتهم ـ فعليا ـ بين عشية وضحاها، من خلال مصادرة أموالهم وسجنهم والتمثيل بهم، واختص جعفر ـ ذو الحظوة السابقة ـ بمصير رهيب له شهرته الذائعة. ولا يتضح تماما ـ من خلال روايات العصور الوسطى ـ ما إذا كانت هجمة الرشيد قد نجمت عن نزوة ما، أم عن خطة مدبرة: لكن ما استقر فى ذهن العامة هو الانقلاب الحاد فى حظوظ إحدى عائلات بغداد البارزة[٢]. وسرعان ما نقشت الأشعار ـ عقب سقوطهم ـ على بوابة قلعة أرستقراطية فى خراسان:

«إن المســـاكين بنى برمك

صب عليـــهم غـيـــر الدهر

إن لنا فى أمـــرهم عـبـــرة

فليعتبر ساكن ذا القصر»[٣].

وكلمات البيت الأخير تستعيد التحذير الأخلاقى الذى نصادفه ـ كثيرا ـ فى (الليالى): «وهذه الحكاية عبرة لمن يعتبر»[٤]. ووفقا لروايات العصر الوسيط عن خلافة الرشيد، فثمة قصائد أخرى عدة ألفت بنوع من رد الفعل على سقوط البرامكة؛ ردد الكثير من هذه القصائد الفكرة نفسها ـ ضرورة الحذر من انقلاب القدر[٥]. وساهمت مفاجأة أفول نجم جعفر فى تحويله إلى إحدى شخصيات الحكايات الشعبية، وساعدت ـ فى جميع الاحتمالات ـ على تحفيز مأثور الحكى الذى نما حول الرشيد ووزيره.

فأى نوع من تصوير الشخصيات يمكن استخلاصه من التقاويم التأريخية المتعلقة بالرشيد وجعفر البرمكى؟ يرصد «ابن خلكان» ـ مؤرخ السير الذاتية فى القرن الثالث عشر ـ أن «جعفر» كان ذكيا وموهوبا فى الحديث؛ وتوضح إحدى النوادر الواردة فى روايته أن الوزير كان يريد الذهاب إلى أقصى مدى فى بعث السرور فى نفس مليكه. فذات يوم ـ على ما يروى المؤلف ـ علم جعفر أن الرشيد مهموم وحزين: لقد تنبأ أحد العرافين فى قصر الرشيد بالموت الوشيك للخليفة؛ وتباهى العراف ـ فى الوقت نفسه ـ بالحياة الطويلة التى تنتظره. وذهب جعفر ـ فى الحال ـ إلى الخليفة ـ فلما رأى مزاجه المعتكر، اقترح عليه: «اقتله. حتى نعلم أنه كذب فى أمدك كما كذب فى أمده». وهكذا قتل الرشيد العراف، و «ذهب ما كان بالرشيد من الغم»[٦]. والسيناريو المقدم فى هذه النادرة تم تصويره فى عدد كبير من حكايات (ألف ليلة) مثل حكاية «الخليفة المزيف»: يشعر الرشيد بالكآبة والهم؛ وجعفر يخترع من الوسائل ما يزيل عنه كآبته.

وترسم رواية أصحاب التقاويم مصرع جعفر فى صورة للخليفة مفعمة بالحيوية. ووفقا للطبرى، مؤرخ القرن التاسع (وثمة رواية أخرى لدى المسعودى)، فقد تصرف السياف الخصى مسرور بطريقة مترددة ـ على نحو قابل للفهم ـ عندما أمره الرشيد، فجأة، بقتل جعفر. وتم تصوير تردد مسرور وهو يجئ إلى جعفر ثلاث مرات، قبل أن أن ينفذ ـ فى النهاية ـ أمر الخليفة. وينجح الوزير فى أن يعيد «مسرور» إلى الرشيد مرتين، معتقدا فى ـ البداية ـ أن الخليفة لابد أن يكون مخمورا عند إصداره الأمر، وبعد ذلك كى يتشاور السياف مع سيده مرة أخرى، فربما غيّر رأيه وندم على قراره. فى المرة الأولى التى يعود مسرور خالى الوفاض منها، يجأر الخليفة بالسباب الفاحش، ويعيده إلى جعفر؛ ولدى عودته الثانية يضربه الرشيد بعصا ويهدده هو نفسه بالقتل إن لم يطع الأمر؛ وهو ما ينهى كل تردد. ويتم تقييد جعفر، ويوثق فى رسن حمار، ويجرجر وتقطع رقبته فى النهاية. يأتى الرشيد بالرأس المفصولة لوزيره، ويشكها فى خازوق، ثم ينصبها ليراها العامة على «الجسر الأوسط» لبغداد[٧]. والوقائع والأوصاف الواردة بهذه الفقرة ـ محاولات جعفر أن يطرد شبح الموت، وانقلاب الرشيد المتتالى على

رفقائه الحميمين السابقين، وتهديداته باستخدام العنف ضد تابعيه، وولعه بإذلال العامة بالعقاب القاسي - سوف تظهر في حكايات (ألف ليلة) ونظائرها التي ستكون موضع بحث في هذا الفصل. لكن الأحداث والشخصيات التي قدمها مؤرخو التقاويم ستكتسب نبرة جديدة حالما تنتقل إلى (الليالي)، حيث تذكّر الحكايات التي تتضمن التهديدات بممارسة العنف، ومحاولات تأجيل الموت، بالإطار الخارجي للقص، ذلك العنف المتهيج للملك شهريار لدى أية بادرة، واستراتيجيات التأجيل التي تتبعها شهر زاد للبقاء على قيد الحياة.

وتؤكد معظم حكايات (ألف ليلة) وضعية جعفر باعتباره رفيق الرشيد والمؤتمن على أسراره في مغامرات عدة. ولابد للمرء أن يتعجب من كون المعرفة بالمصير الدامي الأخير لجعفر قد ظلت محفوظة بين أجيال الرواة المتأخرين في القرون التالية لزوال الحكم العباسي. ويمكن استخلاص الإجابة من صفحات (ألف ليلة) نفسها. فحكاية «البدوي وعلامة الرأس» تبدأ على النحو التالي:

«عندما قتل هارون الرشيد جعفر البرمكي، أمر بقتل كل من يبكيه أو ينوح عليه»[8].

ولا حاجة لمزيد من التوضيح. فقد تقلص مقتل جعفر إلى إشارة عابرة في جملة ثانوية؛ ويبدو أن المنقح قد استشعر الثقة في شيوع المعرفة بالمأثور المتعلق بمصرع جعفر بين جمهوره؛ وذلك - أيضا - في «كرم يحيى البرمكي»:

«ومن بين الحكايات التي تروى، هناك واحدة عن أن هارون الرشيد قد استدعى رجلا من حاشيته يدعى صالح - وكان ذلك قبل أن يتغير شعوره تجاه العائلة البرمكية - وعندما جاء الرجل، قال له: يا صالح، اذهب إلى مسرور...»[9].

ومرة ثانية، فإن هذه الأقوال الجانبية الثانوية تفترض إدراكا معينا لدى الجمهور للانقلاب أو «التغير» (وهي الكلمة التي ترد في إشارة المنقح) الذي حل بالبرامكة على يدي الرشيد.

والإشارة العابرة إلى مصرع جعفر - التي سبق ذكرها في حكاية «البدوي» - كانت سببا في أن يفرد إدوارد ويليام لين ملحقا لهذه الحكاية في ترجمته (الليالي)، مع هذا الإيضاح التمهيدي:

«في الطرفة التالية، تم ذكر واقعة ذات طبيعة باعثة على الاكتئاب إلى أقصى حد، وأدت المعرفة بها إلى تحقيق استمتاع أقل مما كنت سأجده - إذا ما كنت جاهلا بهذه الحقيقة - في كثير من أفضل قصص المجموعة الحالية؛ وأعتقد - لهذا السبب - أن بعض قرائي قد يفضلون المرور عليها دون قراءة»[10].

و«لين» محق تماما. فالرأس المفصول على جسر بغداد يلقي بظل مديد، حقا. والمعرفة بسقوط الوزير والإذلال الأخير تلقي بظلها على تلقي المرء كل حكاية من (ألف ليلة) يظهر فيها الرشيد وجعفر معا. وفي الحقيقة، فإن شيئا ما من مصرع جعفر يكتنف العديد من هذه الحكايات: قد يكمن في أن تهديدات الموت الموجهة مرارا وتكرارا إلى الوزير منكود الطالع في «التفاحات الثلاث» و«الخليفة المزيف» وحكايات أخرى من (ألف ليلة)، تعكس ما استدعى - لدى الرواة - الذكرى الجمعية للنهاية الدامية للبرامكة.

ثانيا: التفاحات الثلاث:

١ - مقدمة:

أبدأ بعرض هذه الحكاية لأنها تكشف - على نحو ساطع - الكيفية التي عكس بها المأثور الحكائي في العصر الوسيط تفاصيل صور الخلافة القائمة في التقاويم التأريخية وروايات السيرة الذاتية الشعبية.

وأعتمد في تحليلي على طبعتي MN و B وطبعة ليدن

لمخطوط «جـالان Galland»[١١]. ورغـم أن الـنصين المصريين لـ «التفاحات الثلاث» ليسا متطابقين تماما، إلا أنهما متشابهان فى لغتهما، فيما يختلف نص ليدن - بصورة واضحة - عن كل من B و MN فى تركيب العبارة. ومع ذلك، فالطبعات الثلاث تقدم الحكاية نفسها، بحذافيرها، متوافقة فى سياق الأحداث، والتطور العام للحبكة. وفى دراسة أخرى مستقلة، كنت قد طرحت فكرة أن طبعتى MN و B من هذه الحكاية تعتمدان على مخطوط «وسيط» مصرى مشترك، مستمد - هو نفسه - من نص ينتمى إلى «الفرع السورى» - نص من ذلك النوع الذى حدده محسن مهدى ويمثله مخطوط جالان [١٢]. وتوضح هذه النظرية التشابه الوثيق فى بناء العبارة بين B و MN. ولسوف أرصد - على طول مسارنا - الاختلافات الدالة بين الطبعات الثلاث للقصة.

٢- سر الصندوق المغلق

تبدأ الحكاية بهارون الرشيد يتفقد بغداد متنكراً، بصحبة وزيره جعفر والخصى مسرور. ويصادفون رجلا عجوزا فى إحدى الحارات يحمل شبكة صيد، وينشد قصيدة رثائية يبكى فيها مصيره التعس ويأسه من الحياة[١٣]. يدنو الرشيد من الرجل، فيعرف أنه عجز عن اصطياد أية سمكة يطعم بها أسرته. ويدعو الخليفة الرجل إلى أن يذهب معه إلى دجلة، ويرمى بشبكته من جديد: فأى شئ تخرج به الشبكة سوف يشتريه منه الخليفة بمائة دينار. ويفعل الرجل - وهو سعيد - ما اقترحه عليه هارون الرشيد؛ غير أنه عندما يرمى بشبكته ثم يسحبها، تخرج إليه بصندوق ثقيل مغلق. وفى النصوص الثلاثة، يفى الرشيد بوعده ويشترى الصيد. وينسحب الصياد، فـقـد انتهى دوره فى الحكاية، ويتركز القص على الصندوق الغامض. تقدم ليدن هذه الواقعة على ما يلى:

«هنا طلع، فـيـهـا. [أى الشبكة] صندوق مقـفـول ثقيل الوزن. فلما نظر إليه [أى الخليفة] فوجده ثقيلا فأعطى للصياد مائة دينار، وحمل الصندوق مسرور إلى القصر. ثم فتحوه، فوجدوا فيه قفة خوص، مخيطة بصوف أحمر. ثم فتحوا القفة فرأوا فيها قطعة بساط. ثم رفعوا السجادة، فرأوا إزاراً مطويا أربع طيات. ثم رفعوا الإزار، فرأوا تحته صبية جميلة، كأنها سبيكة مقتولة ومقطوعة»[١٤].

والنسختان المصريتان من هذه الفقرة تتطابق كل منهما مع الأخرى، كلمة بكلمة؛ وأقدم هنا نص MN مثالاً توضيحيا:

«ثم ظهر فى الشبكة صندوق مقفول ثقيل الوزن. وعندما رآه الخليفة، لمسه فوجده ثقيلا. ثم أعطى الصياد مائة دينار ومضى. حمل مسرور - بصحبة الخليفة - الصندوق، ومضوا إلى القصر. أضاءوا الشموع، ووضع الصندوق أمام الخليفة. ثم تقدم جعفر ومسرور وفتحا الصندوق، فوجدا داخله قفة من الخوص، مخيطة بخيط من صوف أحمر.

ثم فتحا السلة، فرأيا داخلها قطعة بساط. ثم رفعا القطعة ووجدا إزاراً. ووجدا فيه صبية، كأنها سبيكة من فضة، مقتولة، مقطعة»[١٥].

وفى النصوص الثلاثة كلها، يتم الانتقال من مشهد رحلة الصياد إلى القصر؛ على نحو بالغ السرعة: فقد قيل لنا - ببساطة - إن الرشيد ومرافقيه يجيئون بالصندوق إلى القصر. لكن، حالما يصل الرشيد إلى القصر، تتباطأ خطى السرد ومرافقوه يرفعون طية بعد طية من الأغطية داخل الصندوق. ومن الممتع ملاحظة أن النصوص الثلاثة - بالرغم من الاختلاف فى التفاصيل بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين - تتخذ السياق نفسه تماما فى فض محتويات الصندوق: سلة - سجادة - شال - فتاة قتيلة.

وهو ما يبدو كما لو أن محررى الطبعات الثلاث قد لاحظوا الإمكان الدرامى لهذا المشهد، وقيمته بالنسبة إلى الحكاية، فلم يبذلوا ـ بذلك ـ أى جهد لاختصاره أو الإسراع به.

لماذا استخدمت تقنية التصوير الدرامى فى هذه الواقعة؟ إن تكوين طبقات للوصف يفيد ـ فوق كل شىء ـ فى التنبيه إلى أهمية ما يكمن فى الأسفل. وهى تقنية ليست مقصورة على (ألف ليلة). ففى «مكتبة سلطان المدارس» لـ «لوكنو Lucknow»، مخطوط لـ (الذخيرة الإسكندرية)، وهو مجلد من التراث الصيدلى، الخميائى (نسبة إلى الكيمياء القديمة)، السحرى[١٦]. توضح المقدمة كيف تم الاحتفاظ بهذا التراث منذ العصور القديمة: فقد أمر الخليفة المعتصم بالله ـ وفقا لتنبيهات تلقاها فى حلمه ـ بهدم جدار أحد الأديرة الذى يقع بالقرب من المعمورية. وقد وقع عماله على صندوق من نحاس مصفح بحديد صينى، أسفل الجدار. بداخله صندوق ثان من ذهب أحمر بمغاليق من ذهب، مربوط بسلسلة ذهبية. وعلى محيط الصندوق، كتابات محفورة باللغة اليونانية. ويأمر المعتصم بفتح الصندوق الثانى، فيجد داخله كتابا من ذهب، واليونانية مكتوبة على صفحاته الذهبية. ويرسل إلى علمائه ومترجميه الذين يقرأون: «ها هوكنز الملك الإسكندر، ذى القرنين، ابن فيليب، وها هو أثمن ما امتلكه من كل أشياء العالم..»[١٧]. يفيد هذا الوصف التفصيلى فى تحقيق تركيز انتباه القارئ، ويؤكد ـ بصورة ممتعة ـ أهمية محتوى الكتاب.

ذلك ـ أيضا ـ ما يحدث مع هذا المشهد من «التفاحات الثلاث». فطبقات الغطاء ـ الصندوق المغلق، السلة، خيط الصوف الأحمر، قطع السجاد والشال ـ تؤكد أهمية ما يكمن تحت الطبقات، بينما تزيد من حالة التشويق، أيضا، وتعمق إحساسنا بالكشف الوشيك.

ويجب أيضا ـ ملاحظة أن النصوص الثلاثة ـ فيما يتعلق بمشهد الكشف المطول هذا ـ تؤجل أهم الكلمات إلى النهاية الأخيرة للجملة: «مقتولة مقطعة». وهو ما يمثل نموذجا رفيعا للأسلوب الدورى فى بنية الجملة: الأسماء الدالة على الأشياء اليومية العادية هى التى تحتل منتصف الجملة ـ خيط، شال.. إلخ؛ ويكون على الجمهور أن يواصل الاستماع حتى نهاية الجملة ليتلقى اكتشاف الصدمة الأخيرة. ولاحظ ـ أيضا ـ أن كلمتى (مقتولة مقطعة) تجيئان عقب الجملة قبل الأخيرة مباشرة «صبية كأنها سبيكة فضة». ومجئ كلمتى «مقتولة مقطعة» على هذا النحو، مباشرة عقب الكشف عن الفتاة وجمالها، يشكل انقلابا مفاجئا ومروعا من الجمال إلى الدموية.

لقد قصرنا ملاحظاتنا ـ حتى الآن ـ المتعلقة بهذا المشهد على الملامح السردية المشتركة بين النصوص الثلاثة. فلنتأمل ـ الآن ـ الاختلافات الأسلوبية بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين (مدركين أن طبعتى MN و B هما ـ بالفعل ـ طبعة واحدة).

تقدم طبعة ليدن مجموعتين من الكلمات المفقودة من MN و B : «مطوى أربع طيات» (فى وصف الشال) و«غادة» (فى وصف الفتاة المقتولة). وللوهلة الأولى، يبدو هذا الحذف من النصين المصريين كأنه يؤكد افتراض مهدى أن مخطوط B يكشف الأحداث ويختصرها فى حكايات (ألف ليلة)، بالمقارنة ـ فى الحد الأدنى ـ مع مخطوط جالان الذى حرره مهدى[١٨]. غير أن هذا الحذف هامشى ـ نسبيا ـ إلى حد أنه لا يحقق تغييرا ذا بال فى مادة النصين المصريين. والأكثر أهمية أننا نجد افتراض مهدى غير قابل للتطبيق، عندما نتأمل التفصيلات السردية الرئيسية الثلاث القائمة فى MN/ B والناقصة فى ليدن: ١ـ بعد ظهور الصندوق فى الشبكة: «فلما نظره الخليفة جسّه فوجده ثقيلا». فهذه البرهة من التصوير الدرامى، لحظة خروج الشبكة من الماء، تثير فضولنا فيما يتعلق بالصندوق: ما الذى يوجد

داخله بما يجعله ثقيلا؟ وكلمة «ثقيل» ترد - أيضا - فى طبعة ليدن، لكن بلا تأكيد عليها يسمح بلفت انتباهنا. ٢- «وأوقدوا الشموع والصندوق بين يدى الخليفة..»: وهما جملتان تضيفان لوحة مفعمة بالحيوية إلى السرد: هارون الرشيد فى قصره يتفحص - على ضوء الشموع - الصندوق الغامض من خارجه. وبالإضافة إلى ذلك، فالجملة الإسمية «والصندوق بين يدى الخليفة» تكسر تدفق الأفعال الموجبة، وتؤدى إلى تأخير أكثر للحظة الكشف عن محتوى الصندوق. ٣- «فتقدم جعفر ومسرور وكسروا الصندوق». هذه التفصيلات السردية الإضافية، التى تجئ قبل الكشف عن الجثة، تزيد من الإثارة الكامنة فى هذا المشهد.

وتمثل هذه التفصيلات السردية الثلاث - الناقصة من طبعة ليدن، والمشتركة بين طبعتى B و MN - إضافات خلاقة إلى القصة من قبل منقح المخطوط «الوسيط» المستخدم باعتباره مصدراً لكل من B و MN. وهذه التفصيلات السردية كلها، التى وجدت ذات يوم فى المصدر الوسيط وتنعكس - الآن - فى B و MN، كافية لنا كى نعدل افتراض مهدى أن B وغيره من النصوص المصرية ذات التوجه الفصيح، إنما تهمل تقنيات الحكى الشفاهى عن طريق تكثيف السرد واختصاره. والعكس - تماما - صحيح بالنسبة إلى مشاهد معينة من «التفاحات الثلاث»: فطبعتا B و MN تكشفان عن مهارة الراوى الفائقة فى زيادة الإثارة من خلال التصوير الدرامى والتفاصيل المنتقاة بمهارة. ولا يمكن - بالطبع - إنكار أن دعوى مهدى مبررة بالنسبة إلى حكايات أخرى من (ألف ليلة) فى B، إلا أن ما أريد تكراره - هنا - أن هذه الافتراضات ليست - على الإطلاق - صحيحة بالنسبة إلى كل حكاية من طبعة B[١٩]. ففيما يتصل بعمل له اتساع وتفاوت (الليالى)، فإن تعميمات قليلة فحسب هى التى تصدق على كل الحكايات.

٣ - جعفر على المشنقة: الأزمة الأولى والحل

فى تحليله حكاية «التفاحات الثلاث»، يلاحظ روجر ألن Roger Allen أنه تم الحفاظ على استمرارية الإثارة - فى هذه الحكاية - ليس فقط من خلال غموض مصرع الفتاة، بل - أيضا - من خلال خطى الموت اللذين فرضهما الرشيد على وزيره[٢٠]. الأول، مسؤولية جعفر عن العثور على قتلة الفتاة، ثم (كما سنرى) الأمر باكتشاف العبد الذى سرق التفاحة وعجل بالقتل. وأمهل جعفر ثلاثة أيام للعثور على المجرم، فى الحالتين؛ وقد هدد بالقتل فى حالة الفشل. وفى كل من الحالتين، يبدى جعفر استجابته للخطر بطريقة واحدة: يحط عليه اليأس من العثور على المجرم، ويمكث فى البيت طوال الأيام الثلاثة المخصصة له، ليجد نفسه - فى اليوم الرابع - مستدعى من الخليفة ليواجه غضب الرشيد على فشله.

ولربما كانت سلبية جعفر فى مواجهة الموت هى السمة الشخصية البارزة فى هذه الحكاية بالذات. وحينما يتلقى موعد الموت الثانى، يقول:

«وليس لى فى هذا الأمر حيلة والذى سلمنى فى الأول يسلمنى فى الثانى والله ما بقيت أخرج من بيتى ثلاثة أيام والله يفعل ما يشاء»[٢١].

وتنتقد «ميا جيرهارد Mia Gerhardt» - التى تصنف «التفاحات الثلاث» باعتبارها «قصة بوليسية» - تحديد المنقح لشخصية جعفر، وتعترض خصوصا على هذه السمة السلبية. وتشير إلى أن هذه القصة البوليسية تفتقر إلى البوليس السرى: فجعفر لا يقوم بأية محاولة لحل لغز الجريمة، ولا ينكشف الغموض (كما سنرى بعد قليل) إلا عندما يتقدم المجرم ويدلى باعترافاته[٢٢]. فالاتهام بذلك - عادل تماما، لو أن المعيار مستمد من «هركيول بوارو» أو «شرلوك هولمز». أما إذا كان الأمر مغايرا، فإن تصوير (ألف ليلة) للموقف يبدو انعكاسا دقيقا للإذعان التشاؤمى الذى يبديه جعفر، على ما صورته لنا الروايات التاريخية فى العصور الوسطى. ويذكر «ابن خلكان» فى معجمه للسير الذاتية:

«و حكى أن جعفراً فى آخر أيامه أراد الركوب إلى دار الرشيد فدعا بالاصطرلاب ليختار وقتا وهو فى داره على دجلة فمر رجل فى سفينة وهو لا يراه ولا يدرى ما يصنع والرجل ينشد:

يدبر بالنجوم وليس يدرى، ورب
النجم يفعل ما يريد

فضرب بالاصطرلاب الأرض وركب»(٢٣).

وتمسك (ألف ليلة) ـ بإحكام ـ على خط القدرية هذا فى سلوك جعفر.

وتذكرنا تصرفات الرشيد ـ فى هذه الحكاية بالروايات التاريخية، أيضا. فلدى نظرته الأولى على الفتاة المقطعة فى الصندوق، يستدير إلى جعفر ويصرخ:

«يا كلب الوزراء أتقتل القتلى فى زمنى ويرمون فى البحر ويصيرون متعلقين بذمتى والله لابد أن أقتص لهذه الصبية ممن قتلها وأقتله».

وقال لجعفر:

«وحق اتصال نسبى بالخلفاء من بنى العباس إن لم تأتنى بالذى قتل هذه لأنصفها منه لأصلبنك على قصرى أنت وأربعين من بنى عمك. واغتاظ الخليفة وانفجر غضبه بلا حدود»(٢٤).

إن انقلاب المزاج الذى انجرف إليه الرشيد فى «التفاحات الثلاث» ـ من الحميمية فى الرفقة إلى سورة الغضب ـ مع تهديداته بشنق «كلب الوزراء» علانية، وإدخال أربعين من أبناء عمومته تحت طائلة العقاب: تذكرنا كل هذه التفاصيل بالملابسات المحيطة بمصرع جعفر الفعلى، على ما تم وصفه فى التقاويم التأريخية؛ حيث لم تقتصر معاناة الانقلاب على جعفر، بل شاركه فيه ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ عديدون آخرون من العشيرة البرمكية، وكان ذلك جزءاً من تدبير الخليفة لتدمير قوة هذه الأسرة(٢٥).

لكن، فلنواصل قصتنا: فجعفر يفشل فى التوصل إلى الجانى؛ ويأمر الخليفة بقتله. ومع أخذه إلى المشنقة مع أبناء عمومته، يطرأ تحول جديد:

«وإذا بشاب حسن نقى الأثواب يمشى بين الناس مسرعاً، له وجه مضىء كالقمر، وعينان سوادهما عميق وسط بياض زاه، وجبهة وضاءة، وخدان متوردان، وزغب فى ذقنه، وشامة كقرص من عنبر، يواصل تخطيه للحشد والزحام إلى أن يصل إلى جعفر، ويقبل يده، ويقول له: «سلامتك من هذه الواقعة، يا سيد الأمراء وكهف الفقراء. أنا الذى قتلت القتيلة التى وجدتموها فى الصندوق فاقتلنى فيها واقتص لها منى»(٢٦).

وتركيب عبارات هذه الفقرة تقليدى إلى حد كبير. فهو يبدأ بمركب «إذا المفاجأة»، وهى جملة تتكرر كثيرا فى (ألف ليلة) لتقديم شخصيات جديدة فى الحكاية(٢٧). وبعد ذلك، يتم وصف الشاب المجهول باستخدام السجع (بوجه أقمر وطرف أحور وجبين أزهر وخد أحمر..). وتظهر عناقيد السجع هذه فى حكايات أخرى من (ألف ليلة) مثل «الأمير المسحور» و«الوزيران»؛ وفى كل منهما تقدم العبارات شابا وسيما وغامضا سيلعب دورا محوريا فى الفعل القصصى(٢٨). ووفقا لملاحظتى فى دراستى لفقرة مماثلة من «الأمير المسحور»، يمكن اعتبار عنقود القوافى السجعية، المساهمة فى هذا الوصف، أداة لتشكيل نسق صياغى تحت تصرف الراوى، الذى يعتمد على هذا التركيب التقليدى للعبارة فى تقديم مشهد اعتيادى يتكرر كثيرا فى (الليالى).

واستخدام مخطوط MN للسجع، فى تقديم الشاب، متوافق تماما مع طبعة ليدن، غير أن مخطوط B يختصر هذا الوصف بحدة: «إذا بالمفاجأة، يسرع وسط الحشد شاب وسيم، بثياب نظيفة...» ويضعف هذا الاختصار من تقديم B : فبدون السلسلة الفخيمة من عبارات السجع، واللحظة الدرامية لظهور الشاب، يبدو التقديم متعجلا وروتينيا. ويبدو أن رشدى صالح أيضا قد استشعر – فى طبعته من (ألف ليلة) / ١٩٦٩ – التحرير الفقير لهذا المشهد فى مخطوط B . فقد التزم به فى تحرير طبعته، إلا أنه استعار – فيما يتعلق بهذا المشهد – النسق اللفظى وعبارات السجع كلها من MN [٢٩]. وهى – طبعة رشدى صالح – مليئة بالاختصارات التى تشبه هذه الحالة، حيث يحذف B – أحيانا – عبارات مسكوكة تعكس بعد الأداء الشفاهى لـ (الليالى)، وقد كانت هذه العبارات سببا فى انتقاد مهدى لمحررى النص.

وما أن أعلن الشاب أنه القاتل حتى حدث انعطاف آخر فى الحبكة: شخص ثان يشق طريقه وسط الحشد، رجل عجوز يصيب جعفر بالتشوش، حينما يتهم الشاب بالكذب، ويدعى أنه – هو نفسه – المسؤول عن ارتكاب الجريمة. وينكر الشاب – بحرارة – مزاعم العجوز، ويصر على أنه المذنب. ويأتى بهما جعفر – معا – إلى الخليفة، وهو يحمد الله على نجاته من الشنق[٣٠]، متحيرا مع الرجلين. وهنا، يتهم كل منهما الآخر بالكذب، محاولا أن يتحمل وزر القتل. وهو ما يتواصل إلى أن يخرج الشاب ببرهان إيجابى على أنه القاتل: فهو يصف الصندوق الذى وجدت فيه القتيلة. وينتهى الأمر إلى أن الشاب الوسيم زوج الفتاة، والرجل العجوز أبوها الذى سارع – فى تهور – إلى مكان الشنق لإنقاذ حياة زوج ابنته بادعاء مسؤوليته عن القتل.

وما أن يتقبل الخليفة زعم الشاب حتى يضغط عليه للكشف عن سبب الجريمة. وهو ما يفضى بنا إلى الإطار الداخلى للقص، حيث نعود – زمنيا – إلى الوراء، إلى الأحداث السابقة على اكتشاف الرشيد للصندوق المغلق.

٤ – الإطار الداخلى: حكاية القاتل

يبدأ الشاب بامتداح القتيلة باعتبارها زوجاً فاضلة، عذراء قبل الزواج، وأم لثلاثة أولاد، وابنة عمه (الذى رأيناه يحاول – عبثا – إنقاذ ابن أخيه) . ثم يوضح الشاب أنه – بحرصه على تحقيق طلب زوجه تفاحة أثناء مرضها – قام برحلة شاقة، لمدة أسبوعين، إلى البصرة ليشترى لها هذه الفاكهة النادرة. لكن التفاح لم يكن موجودا فى أى مكان، سوى فى بساتين الخليفة نفسه. ووافق بستانى الخليفة على أن يبيع للشاب ثلاث تفاحات بثمن فادح يصل إلى دينار للواحدة. وبعد كل هذا، اكتشف الشاب – لدى عودته – أن نزوة زوجه قد انتهت، وأنها لن تأكل أيا منها بسبب مرضها الطويل.

وقدم المنقح رحلة الأسبوعين بطريقة مختصرة للغاية؛ لكن القليل الذى وصلنا عنها – الوجهة، وعدد التفاحات التى تم الحصول عليها، وثمنها – يساهم، بصورة واضحة، فى تطوير السرد. فهذه التفاصيل نفسها تظهر فى المشهد التالى – فى النصوص الثلاثة – حيث يوضح الزوج أنه – بعد عودته إلى بغداد، ورجوعه إلى العمل فى دكانه – رأى وسط المارة عبدا يحمل تفاحة. سأل الزوج – مدهوشا – العبد عن المكان الذى حصل منه عليها. وفى طبعة ليدن، يجيب العبد:

«أخذتها من خليلتى وأنا كنت غائبا وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات فقالت لى إن زوجى الديوث سافر من شأنها نصف شهر ليحضرها»[٣١].

بينما يرد فى B وMN كالتالى:

«أخذتها من حبيبتى وأنا كنت غائبا، وجئت فوجدتها ضعيفة، وعندها ثلاث تفاحات. فقالت (يضيف MN كلمة: لى)«سافر

زوجي الديوث من أجلها، واشتراها بثلاثة دنانير[٣٢].

وتختلف الروايات؛ لكن النتائج واحدة. وننتهي مع الزوج إلى أن التفاحة التي يمسك بها العبد لابد أن تكون إحدى التفاحات الثلاث؛ ولابد أن تكون زوجه خائنة حقا، وتستحق ـ بالتالي ـ الجزاء. وسنعرف متأخرين أن المنقح قد وضع هذه المفاتيح بصورة مضللة، ليخدعنا مع الزوج فيما يتعلق بجريرة الشابة، وليقدم للحبكة انعطافة أخرى مثيرة.

اندفع الزوج في جنون إلى البيت، مقتنعا بخيانة زوجه له، وطالبها بالتفاحات، واستل سكينا ـ عندما اكتشف نقص واحدة منها ـ وقتلها. ثم يشرح للرشيد كيف قطع الجثة، وأخفاها بسلة وشال وسجادة، ثم وضعها بأكفانها في صندوق ـ وهو وصف يقدم لنا صورة في مرآة لمشهد فتح الصندوق المبكر في قصر الخلافة. وبعد ذلك، ألقى بالصندوق في دجلة.

ويصل الشاب إلى ختام حكايته بقوله إنه ـ لدى عودته إلى البيت ـ علم من ابنه الحقيقة المشؤومة. فقد سرق الصبي إحدى التفاحات من أمه ليلعب بها، وأن عبدا أسود قد هرب بها عند المنعطف. ويعترف الصبي أنه قد قال للعبد إن أباه قد سافر إلى البصرة، واشترى ثلاث تفاحات، ودفع ثلاثة دنانير ثمنا لها. وندرك مع الزوج: أن العبد لم يفعل ما هو أكثر من نقل الحقائق التي عرفها من الصبي، إلى الزوج.

وفي النصوص الثلاثة، ينتهي هذا الإطار الداخلي لـ «التفاحات الثلاث» بالزوج المعذب بذنب الجريمة وهو يستجدي الرشيد ليقتله جزاء على ما ارتكبه من قتل ظالم. لكن الخليفة يرفض عقابه، تعاطفا ـ فيما يبدو، وكما ينبغي أن يكون ـ مع سلوكه العنيف الغريزي. وبدلا من العقاب، يستدير الرشيد إلى وزيره، ويقدم له موعدا جديدا: فلتعثر على العبد المذنب، أو الموت. وهكذا، فلا يزال العبد حرا في خاتمة الإطار الداخلي؛ ويبقى توقع القبض عليه الذي يقودنا عائدين إلى الإطار الخارجي، والذي تتولد عنه المرحلة التالية في القص.

٥ـ جعفر يودع عائلته: أزمة ثانية وحل نهائي

يستجيب جعفر لأمر الخليفة على النحو نفسه الذي اتخذه عندما حدد له خط الموت الأول: ينتحب ويرابط في البيت ثلاثة أيام، بدلا من مواصلة البحث الفعال، ويأسا من العثور على المجرم. ويشجع هذا التكرار على إثارة توقعات معينة لدى المتلقين: فاستنادا على خبرتنا بتهديد الموت الأول في بدايات الحكاية، فإننا نترقب اليوم الرابع ليأتي باستدعاء من الرشيد، وهو اليوم الذي يفجر أزمة جديدة وانكشافها:

> «أقام في بيته ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع أحضر القاضي وأوصى وودع أولاده فبكى وإذا برسول الخليفة أتى إليه وقال له إن أمير المؤمنين في أشد ما يكون من الغضب وأرسلني إليك وحلف أنه لا يمر هذا النهار إلا وأنت مقتول إن لم تحضر له العبد فلما سمع جعفر هذا الكلام بكى وبكت أولاده فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة يودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعا فضمها إلى صدره وبكى على فراقها ووجد في جيبها شيء [كذا] مكببا فقال لها ما الذي في جيبك فقالت له يا أبتي تفاحة جاء بها عبدنا ريحان ولها معي أربعة أيام وما أعطاها لي حتى أخذ مني دينارين فلما سمع جعفر بذكر العبد والتفاحة فرح وقال يا قريب الفرج ثم أنه أمر بإحضار العبد»[٣٣].

في هذا الحدث، نرى إدراك الهوية في اكتماله، بما يسمح بالحل النهائي لحكايتنا. وتستحق الملاحظة كيفية ترتيب هذا الإدراك. فخطى السرد تتباطأ؛ ويتريث المنقح

على كل إشارة بالتفصيل. وبالطبع، فقد صممت الحبكة بحيث يلاحظ جعفر التفاحة؛ إلا أن أى وصف روتينى من هذا القبيل كان سيفسد متعة التشويق. وبدلا من ذلك، يؤجل المنقح لحظة الإدراك حتى آخر لحظة ممكنة: يستدعى جعفر القضاة، ويتخذ قرارا، يودع أطفاله، ويستقبل رسول الخليفة، وينتحب لدى سماعه الرسالة. وهو ما يدفع أطفاله إلى البكاء من جديد، وهو - بالتالى - ما يكون سببا فى جولة ثانية من سلسلة الوداع. وذلك - فقط - ما يصل بجعفر، أخيرا، إلى صغرى - بناته، عندما يقوم بتوديع جميع من بالبيت، وقد احتفظ بها المنقح - ولا شك - إلى النهاية، باعتبارها الشخص الذى سيحقق خلاص جعفر.

والطريقة التى تم بها بناء مشهد الإدراك المتأخر هذا هى طريقة «إيفيجينيا فى توريس» نفسها ليوريبيديس، حيث توشك العرافة «إيفيجينيا» - دون انتباه - على التضحية بأخيها «أوريست» للربة «أرتيميس»، ويعتمد كل شئ على إدراكها أن الضحية هو أخوها قبل فوات الأوان. ولو أنه أراد، لكان «يوريبيديس» قد سمح لإيفيجينيا بالتعرف على أخيها فور المجئ به إلى المعبد؛ لكن ذلك كان سيفسد فرصة رائعة لزيادة التوتر الدرامى. وبذلك، يعذب الممثل جمهوره على مدى ٣٥٠ سطرا من الحوار، مقتربا بالأخوين من التعارف، لكن دون سماح بأن ينطق أى منهما اسمه حتى لا تنكشف الهوية. وهو ما يسمح بعدد كبير من التحولات الساخرة، مثل سؤال «إيفيجينيا»: «ما اسمك؟»، ويجيبها أخوها: «فلتسمينى التعيس». ومرة ثانية، يتساءل «أوريست» فى نهاية المسرحية: «يد من التى تجئ بلمسة الموت؟»، ليلتقى برد «إيفيجينيا» غير المستنير: «إنها يدى - وقد حكمت عليها بذلك «أرتيميس»»(٣٤). ويستخدم «يوريبيديس» هذا الحوار من أجل تأخير لحظة الإدراك. وذلك أيضا ما يحدث على نحو مشابه مع حل العقدة فى «التفاحات الثلاث»: فالمنقح يفرض العناق والبكاء والوداعات على كل فرد فى العائلة، على التوالى، قبل أن يعانق جعفر آخر الجميع، ابنته.

ويمكن للمقارنة بين هذه الحكاية العربية و«إيفيجينيا» أن تمتد إلى وسائل الإدراك. ففى مسرحية يوريبيديس، تعلن «إيفيجينيا» أنها ستطلق سراح أحد الأسرى اليونانيين، وتطلب منه أن يحمل خطابا منها إلى أخيها فى «أرجوس». ثم تقرأ الخطاب فى حضور «أوريست»، وهنا يتعرف فيها على أخته(٣٥). ويعلق «أرسطو» فى كتابه (الشعرية) على هذا المشهد، على النحو التالى:

> «غير أن أفضل إدراك، من بين الجميع، هو الذى يتولد من الأحداث ذاتها، حيث يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية. ومن هذا القبيل، مايرد فى «أوديب» لـ«سوفوكليس»و«إيفيجينيا»، حيث كان من الطبيعى أن تتمنى إرسال خطاب»(٣٦).

ومثلما حدث فى «إيفيجينيا» فثمة شئ ما - فى «التفاحات الثلاث»، أيضا - يستخدم وسيلة إدراك يصل إلى جعفر فى اللحظة الأخيرة. ومثلما حدث فى «إيفيجينيا»، فإن الإدراك - فى «التفاحات الثلاث» - يمتلك الميزة الخصوصية للتحقق من خلال «الأحداث ذاتها»، حسبما يقول أرسطو. فمن الطبيعى - بالنسبة إلى جعفر - أن يودع ابنته بالعناق؛ وبذلك (وفقا لنص أرسطو، مرة ثانية) «يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية»: ففى معانقته لها، يكتشف التفاحة فى جيبها. وإذا ما تمهلنا لتأمل هذا المشهد باعتباره كلا، فسندرك أن المنقح قد رتب الواقعة كلها ليصل إلى الذروة فى هذا العناق، لكنه فعل ذلك على نحو تبدو معه الذروة واقعية، غير مفتعلة. ويدفع استدعاء الخليفة (المتوقع بحكم بنية أزمة جعفر الأولى واستدعائه) إلى «التوديعات»، على نحو غير مفاجئ، والتوديعات تدفع - بلا مفاجأة - إلى المعانقة؛ ويفضى العناق الأخير - فجأة - إلى الإدراك.

وأخيرا، يستحق الملاحظة التركيب الحرفي للحظة الإدراك الأولى، في النصين المصريين: «فوجد في جيبها شيئا مكبباً». وكان يمكن للمنقح - بالطبع - أن يكتب هذه الجملة: «فوجد في جيبها تفاحة». فبدلا من ذلك، يمنحنا المنقح متعة ملاحظة الشكل المستدير، لنوحده بالتفاحة الأخيرة، ونتعرف فيه النهاية الوشيكة للغموض، قبل أن يصل جعفر إلى النتيجة نفسها.

أما بقية الحكاية، فمن السهل معرفتها. فجعفر يعرف من العبد كيف سرق التفاحة من ابن القاتل؛ وبعد ذلك يذهب الوزير بالعبد إلى الرشيد، ويعيد حكى قصة القبض عليه. وكى يحمى عبده من العقاب، يعرض جعفر أن يحكى للرشيد حكاية أغرب من «التفاحات الثلاث». وهكذا، تتولد من نهاية حكايتنا السلسلة القصصية التالية فى (ألف ليلة)، التى تحمل عنوان «الوزيران». وفيما يتعلق بـ «التفاحات الثلاث»، فقد تحقق اختتامها بالقبض على القاتل، والحل المشبع للغموض.

٦- ملاحظة ختامية

بمقارنة الروايات التأريخية فى العصر الوسيط بحكايات(ألف ليلة)، من قبيل «التفاحات الثلاث» يلحظ المرء درجة معينة من التواصل فى تصوير كل من «هارون الرشيد» و«جعفر البرمكى»: فالخليفة يتبدى متقلبا، يتناوبه الكرم والعنف؛ ويتكشف وزيره عن تلهف على البهجة ممتزج بقدرية ما. ولكن ثمة اختلافا واحدا مهما. ففى التقاويم التأريخية، يموت جعفر بوحشية على يدى الرشيد: بينما يبقى - فى (ألف ليلة) - حيا بعد التهديدات المنهالة عليه من حكاية إلى أخرى. ومثل «شهر زاد»، يسمح لجعفر بالحياة من حكاية إلى حكاية من أجل استمراره فى تسلية سيده.

ثالثا: الخليفة المزيف

١- نظرة خاطفة على الحبكة

على سبيل التقديم، سأطرح - هنا - تخطيطا عاما للفعل القصصى فى الحكاية، المشترك بين النصوص الثلاثة موضع البحث فى هذه الدراسة.

يستدعى الرشيد وزيره جعفر - ذات ليلة - بوازع القلق والتعطش إلى التسلية، اللذين يسيطران عليه فى حكايات (ألف ليلة)، ويقرران أن يتجولا فى بغداد متنكرين فى شخصيتى تاجرين. وعلى شاطئ دجلة، يستأجران صاحب مركب عجوزا، لينطلق بهما فى النهر، لكنه ينذرهما بالخطر الكامن فى ذلك: فالخليفة نفسه - على ما يقول - يقوم بنزهة ملوكية فى دجلة كل ليلة، بصحبة حاشية كبيرة وحجاب يتوعدون بالموت أى شخص آخر يضبط فى النهر. وفى تلهفه على رؤية هذا المحتال، ينتظر الرشيد - فى الخفاء - إلى أن يمر موكب الخليفة المزيف؛ ويرى - من مكمنه - شابا يرتدى ثياب الخلافة، محاطا بأبهة الرشيد نفسه. وفى الليلة التالية، يتخفى الرشيد وجعفر مرة ثانية، ويعودان إلى النهر، ويتابعان الموكب إلى أن يرسو على الشاطئ. ومع اقتحامهما حشد الحرس المحيط بالشاب، يتم ضبطهما وتقييدهما وإحضارهما إلى سيد الموكب. لكن الخليفة المزيف يعاملهما بحفاوة، ويدعوهما إلى قصره. وهناك، يأكلان ويتسليان بالشعر الذى تلقيه الجوارى. ويتجاوب الشاب مع كل أغنية فى حزن واضح محير، ولا يملك الرشيد أن يمتنع عن السؤال عن سر هذا السلوك. يجيب الشاب بقصة تشكل الإطار الداخلى لهذه الحكاية: وهى لا تفسر - فحسب - سلوكه فى القصر، بل - أيضا - سبب اتخاذه سمت الخليفة. ونعلم أن كل أفعاله نابعة من الحب المحبط. ويختتم تفسيره، عائدين إلى الإطار الخارجى، بهارون الرشيد وجعفر يغادران الشاب، ويعودان إلى قصر الخلافة. وإذ يرتديان الزى الرسمى مرة ثانية، فإنهما يتدخلان فى حياة الشاب ليساعدا على تخليصه من أحزانه.

نصوص «الخليفة المزيف»: B وMN وباريس ٣٦٦٣

تتطابق نسختا الحكاية القائمتان فى B و MN ـ فى الغالب ـ كلمة بكلمة[٣٧]. وقد رصدت ما مجموعه عشرون اختلافا نصيا فحسب، كلهم ـ فى الحقيقة ـ بلا أهمية: أى أخطاء فى هجاء بعض الكلمات، أو حذف أحد الحروف السابقة على الكلمة من نسخة أو أخرى، واستخدام «يا» مكان الهمزة فى هجاء إحدى الكلمات[٣٨]. وهناك اختلاف واحد يستحق الملاحظة، يرد فى نهاية الليلة ٢٨٦، حيث تفتقر نسخة MN إلى محادثة قصيرة بين شهرزاد وأختها والملك شهريار. وسوف أقارن بين نصى B و MN للحكاية فيما بعد. أما بعد رصد هذا الاختلاف الجوهرى الوحيد، فيمكننا اعتبار نصى «الخليفة المزيف» نصا واحدا.

وعلى ذلك، فثمة اختلافات بالغة الأهمية ترد فى النسخة الثالثة موضع البحث فى هذا القسم، أى المخطوط ٣٦٦٣ بمكتبة باريس الوطنية.

وهذا المخطوط مجموعة من الكتابات العربية والتركية، تتضمن قصصا وقصائد وأغنيات، وقائمة بالعربية والفرنسية بإشارات دائرة الأبراج الفلكية، ونسخة من معاهدة (مؤرخة بعام ١١٥٣ هـ / ١٧٤٠ م) بين فرنسا والباب العالى العثمانى[٣٩]. وكان السيد فرانسيس ريشار، أمين المكتبة بـ «القسم الشرقى» من إدارة المخطوطات بالمكتبة الوطنية، من الكرم إلى حد تعريفى بأن المخطوط ٣٦٦٣ تم تجميعه داخل «غلاف عثمانى من القرن الثامن عشر»، ويحمل الملاحظة التالية: «مخطوط دى فنتير، مجموعة من الطرائف والأغانى التى تم جمعها على يديها»[٤٠].

والمقصود بـ «فنتير»: جان ميشيل فنتير دى بارادى، وهو مستشرق فرنسى عاش فترات طويلة فى اسطنبول وولايات عدة من المشرق العثمانى، جمع بين البحث المنهجى والعمل الدبلوماسى لحساب الحكومة الفرنسية. وفى ١٧٧٩، اكتسب لقب «مفسر» لما كان يدعى ـ آنذاك ـ مكتبة الملك؛ وفى ١٧٩٢، خلال الثورة، تقلد منصب «مفسر العربية والتركية» فى المكتبة الوطنية ذات التسمية الحديثة[٤١].

وفى ١٧٩٨، انضم فنتير إلى الدارسين العديدين الذين رافقوا نابليون بونابرت فى محاولته غزو مصر. واعتمد بونابرت على فنتير باعتباره مترجمه الرئيسى. وكان فنتير واحدا من أقدم الدارسين فى الحملة، وكان ـ فى ذلك الوقت ـ رحالا متمرسا فى الشرق. ويمتدح شارل رو Charles - Roux ـ فى تأريخه لهذه الحملة ـ فنتير بمصطلحات هومرية باعتباره «نستور الكتيبة العلمية»[٤٢]. وتوفى فى ١٧٩٩ أثناء الحملة الفرنسية، وخلال خروجها من مصر[٤٣].

وفيما يتعلق بمخطوط باريس ٣٦٦٣، يلاحظ السيد ريشار أن «الكثير من النصوص العربية الواردة به مكتوب بخط فنتير نفسه، هى والترجمات الفرنسية المصاحبة لبعض هذه النصوص»[٤٤]. ويحمل بداية «الخليفة المزيف» ملاحظة هامشية بالحبر: «مغامرات على شاه أو الخليفة المزيف. حكاية». وتشتمل القصة على توقيت الناسخ ١١٨٣ هجرية (١٧٦٩ م). وهذا التوقيت يفرض احتمال أن يكون فنتير قد نسخ «الخليفة المزيف» بنفسه، أو أن يكون قد كلف أحدا بالنسخ لحسابه، خلال إحدى الفترات المتكررة من إقامته فى اسطنبول.

٣ ـ تداخل الشعر والنثر

فى خطوطه العريضة، يمثل نص باريس ٣٦٦٣ القصة نفسها، إلى حد معقول، كما وردت فى B وMN، إلا أن نظام العبارات وتفاصيل السرد تختلف خلاله. وهناك اختلافات معينة تتضح للوهلة الأولى. فنسخة باريس ليست مقسمة إلى ليال، وتفتقر إلى رصيد العبارات المرتبطة فى B و MN ببداية ونهاية كل ليلة (أى: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»). وعلى العكس من الأسلوب الفصيح المستخدم

فى B و MN، فقد تأثرت نسخة باريس ــ بصورة واضحة ــ بالاستخدامات العامية المصرية، وخاصة فى حواراتها[٤٥].

ويتعلق الاختلاف الأكثر بروزا بطول كل نسخة. فنسخة باريس تتألف من حوالى ٤٢ صفحة من قطع «الفوليو» (من ٨١ ب حتى ١٢٣ ب)، وهى ضعف طول القصص فى MN /B (عشرة آلاف كلمة إلى خمسة آلاف، تقريبا).

ويمكن تفسير هذا الاختلاف فى الطول ــ جزئيا ــ بالرجوع إلى القصائد الشعرية التى يتضمنها السرد النثرى فى كل نسخة. فنسختا B /MN تضمان ــ كل واحدة منهما ــ ١٦ قصيدة تصل ــ فى مجموعها ــ إلى ٥٨ سطرا، فيما يقدم نص باريس ٢٨ قصيدة، تصل فى مجموعها إلى ١٣٠ سطرا. وتميل قصائد B /MN كلها إلى الارتباط مباشرة بالفعل القصصى: هناك ١٤ منها تمثل قصائد تنشدها الشخصيات المختلفة فى الحكاية بعضها لبعضها الآخر، والاثنتان المتبقيتان تمثلان كتابات منقوشة على المداخل التى يقابلها بعض الشخصيات وهى تدخل أحد القصور. ونص باريس أكثر إسهابا فى استخدامه الشعر؛ فالكثير من القصائد ــ التى لم ترد فى B /MN ــ تمثل تفصيلا وصفيا إضافيا، بصورة زخرفية، يتعلق بإحدى الشخصيات الجديدة التى تم تقديمها، منذ لحظات، فى السرد النثرى. والمثال على ذلك، ما يرد من وصف قصر الخليفة المزيف؛ حيث يخرج من أحد المداخل عبد يقود العازف الأول الذى سيسلى ضيوف الشاب. وخرجت خلفه جارية بديعة الحسن والجمال، وصفها أحد الشعراء بأبياته التى تتحدث عن بديعة للحسن، بنهدين كرمانيتن، ولها طبع فاتن يأسر الرجال ويهلكهم. وقامت هذه الجارية بتقبيل الأرض بين يدى الخليفة الجديد[٤٦].

والكلمات الافتتاحية للقصيدة (بديعة حسن) تذكر بالجملة الوصفية «بديعة الحسن والجمال» الواردة فى الجزء النثرى السابق مباشرة؛ ونهاية السطر الثالث «بجمالها» تكشف الارتباط بين الشعر والنثر. ولنقارن هذا المقطع بالمشهد المماثل فى B/ MN :

«وخلفه جارية بارعة فى الحسن والجمال والبهاء والكمال فنصب الخادم الكرسى وجلست عليه الجارية»[٤٧].

ويفتقر مخطوط B/ MN إلى القصيدة، ولكن النسختين تكشفان عن بعض التشابه فى ترتيب الجملة: «خلفه جارية» و«الحسن والجمال» (لاحظ ــ أيضا ــ التطابق الوثيق بين «بديعة» و«بارعة»). وهو ما لا يعنى ــ بالضرورة ــ أن أحد النصوص مستمد ــ مباشرة ــ من الآخر، وأعتقد ــ بالأحرى ــ أن نص هذه الحكاية ــ على وجه خاص ــ الوارد فى طبعات ٣٦٦٣ و B/ MN مستمد، أساسا، من مصدر مخطوط مصرى مشترك. وهو مصدر يتضمن ــ فى جميع الاحتمالات ــ وصفا نثريا للجارية، مستخدما الجملة الوصفية التقليدية «بديعة الحسن»؛ وحفزت هذه الجملة منقح مخطوط ٣٦٦٣ (أو أحد أسلافه) على أن يدخل فى النص قصيدة تبتدئ بالكلمات نفسها.

وثمة عملية مشابهة تتعلق بمشهد الليل؛ حيث اصطحب المراكبى كلا من هارون وجعفر فى النهر لينتظرا من أجل المرة الأولى التى يشاهدان فيها الخليفة المزيف. وتم تقديم الحدث فى B/ MN على النحو التالى:

«عوم بهما قليلا وإذا بالزورق قد أقبل من كبد الدجلة وفيه الشموع والمشاعل مضيئة فقال لهم الشيخ أما قلت لكم أن الخليفة يشق فى كل ليلة ثم أن الشيخ صار يقول يا ستار لا تكشف الأستار ودخل بهم فى قبة»[٤٨].

هنا، يضرع المراكبى إلى «الستار»، أحد أسماء الله الحسنى، من أجل العون السماوى. ويتكرر جذر الفعل «ستر» نفسه فى مخطوط ٣٦٦٣، وإن يكن فى إطار أكثر درامية. ففى B/ MN، يحذر العجوز الراكبين قبل صعودهما من تهديد الخليفة المزيف بقتل أى شخص يتم ضبطه فى النهر؛ لكن الرشيد وجعفر ـ فى نص باريس ـ لا يتلقيان أى تحذير بالمرة من تهديد الموت، وهما يؤاجران العجوز ويستأجران قاربه. فهما يسمعانه يغمغم ـ جانبا ـ غمغمة مبهمة تخصه أكثر منهم:

«وقال لهما: تفضلا، يا سيدىَّ العزيزين، والستار يستر. وهكذا نزلا، رغم أن الخليفة لم يفهم كلمات المراكبى «الستار يستر». وجدف بهما المراكبى وعبر النهر» [٤٩].

ومع اقتراب موكب الخليفة المزيف، يقدم لنا مخطوط ٣٦٦٣ المراكبى وهو يلعن نفسه ـ فجأة ـ على الطمع، ويلعن الراكبين على تسببهما فى قتله. وعندما يطلب منه الرشيد توضيح سبب هياجه، يكشف لهما أمر التحريم الذى أصدره الخليفة (المزيف) ويستكمل مخطوط ٣٦٦٣:

«قال الخليفة (الرشيد، وهو فى هيئة تاجر): «طالما أنك تعرف أن الخليفة قد منع الناس من الإبحار فى الليل، لماذا لم تخبرنا بذلك، قبل أن تقودنا إلى الهلاك؟»

رد عليه: «يا سيدى، عندما رأيتك تعطينى عشرين دينارا، أجبرنى فقرى على ذلك. ألم تسمعنى أقول: الستار يستر» ؟

قال له: «فما الذى نفعله الآن؟»

رد: «يا سيدى العزيزين، الستار يستر» وبكى وأنشد هذه الأبيات *:

إلهى أنت سترى

ومنك الستر خيمة

فجازنى بعطفك

مجازاة عميمة

وارحم ضعف حالى

بالأمن والسكينة

واشملنى برحمتك

بقدرة أسمائك الإلهية.

قال الراوى: عند ذلك، أشفق عليه الخليفة. وأخرج عشرين دينارا وقال له: اذهب بنا، أيها العجوز، إلى ذلك النفق المظلم، إلى أن يمر الخليفة، لعل الله يسترنا بستره العميم» [٥٠].

والجذر اللغوى «ستر» المطروح فى B/ MN يتم استخدامه ـ فى هذا المقطع من نسخة باريس ـ بصورة أكثر كثافة. وعلى منوال المثال نفسه الذى سبق درسه، المتعلق بجملة «بديعة الحسن»، فمن المرجح أن شكلا ما من الدعاء «يا ستار» كان موجودا فى المصدر المخطوط، الذى استمد منه مخطوطا B/ MN ـ فيما يبدو ـ حكاية «الخليفة المزيف». ففى نص باريس، يبدو أن كلمة «ستار» هى التى حفزت على تضمين القصيدة التى يتكرر الجذر «س ـ ت ـ ر» مرتين فى السطر الأول منها.

ومع انتهاء القصيدة، يكرر المنقح الكلمة نفسها فى رد الرشيد: «لعل الله يسترنا بستره العميم» (لاحظ استخدام كلمة «العميم» من أجل استدعاء كلمة أخرى من القصيدة). وقد تم تأطير الأبيات ـ على نحو فعال ـ بالكلمات «ستر ـ ستار ـ يستر»، التى تم تضمينها فى النص النثرى السابق واللاحق ـ مباشرة ـ للقصيدة.

* لم نعثر على الأصل العربى فى القاهرة للأبيات لأن الباحث ينقل عن مخطوطه ـ نسخة باريس

وثمة عملية مشابهة ترد فى مخطوط ٣٦٦٣، فى مشهد الاستضافة، داخل قصر الشاب، حين يقدم الطعام والشراب إلى الرشيد وجعفر. فالساقى يدور عليهم وينشد إحدى القصائد (وكل من الساقى والقصيدة لا وجود له فى مشهد الاستضافة الوارد بمخطوط B /MN). ويقدم نص باريس المشهد على ما يلى*:

«ثم إن الساقى ملأ الكأس، وأنشد هذه الأبيات:

فدع المساجد لمن يسكنونها

وهيا معنا إلى الحانة تسقينا

ما قال ربك ويل لسكير

بل قال ربك ويل للمصلينا

يقول الراوى: ثم إن الساقى بعدما أنشد هذه الأبيات، قدم الكأس للخليفة الجديد»(٥١).

وترتبط القصيدة بالسياق النثرى المحيط بها من خلال كلمة حافزة واحدة. فالجملة المتماثلة «ثم إن الساقى.. أنشد هذه الأبيات» تتكرر سواء فيما قبل القصيدة أو بعدها مباشرة، ويشترك الفعل «تسقينا» مع «الساقى» فى الجذر الفعلى «س ـ ق ـ ا» نفسه.

وهكذا، ترتبط القصائد الثلاث التى سبق ذكرها ـ عن مخطوط ٣٦٦٣ ـ بمحيطها النصى من خلال كلمات حافزة مشتركة بين البيت الشعرى والنثر المحيط. وبلغة إسهامات الكلى فى القصة، فإن هذه القصائد تزين سياقها المباشر، دون أن تدفع بالحبكة، أو السرد النثرى الكلى، على نحو مهم؛ ولهذا فارتباطها بالسياق النثرى ـ بشكل عام ـ لفظى، أكثر منه موضوعى. وبهذا المعنى، فالقصائد الثلاث التى سبق ذكرها هى نفسها القصائد الغائبة عن مخطوط B/MN، والقائمة فى نسخة باريس من «الخليفة المزيف». غير أننا سنرى ـ فيما بعد من دراستنا هذه ـ قصائد عدة مشتركة بين B/ MN و ٣٦٦٣ تسهم فى تطور حبكة الحكاية وجوانبها الموضوعية.

ومن المفيد ـ فى تحديد أهمية هذه القصائد الثلاث ـ أن نراها من زاوية الأداء الشفاهى. فالجملة المتكررة (قال الراوى) الواردة فى مقطوعتين سابقتين تذكرنا بوسط الحكى الذى خرجت منه (ألف ليلة)(٥٢). وما يستحق الملاحظة ـ أيضا ـ أن «قال الراوى» تتكرر ـ فى النص ـ فى المفصل بين الشعر والنثر، ربما من أجل تنبيه الراوى الذى يراعى ـ مع هذه النصوص المكتوبة ـ التغيير فى نبرة الحكى وطريقة التوصيل. وقد نكتشف ـ أيضا ـ آثار الوسائل الحافزة للذاكرة، خلال اختبارنا لكلمات الحفز التى سبق ذكرها (بديعة الحسن، ستار، ساقى). فوجود الكلمة الحافزة (بديعة الحسن) خلال السرد النثرى ـ على سبيل المثال ـ يساعد الراوى على تذكر الشطر «بديعة حسن من تبدت لنا كذا» فى القصيدة التى عليه أن يلقيها.

وقد سبق ملاحظة أن نص B/ MN مكتوب بالفصحى، بينما يكشف نص ٣٦٦٣ عن تأثير العامية المصرية. ويمكن للمرء أن يبرهن على وجود مثال آخر لتأثير الأداء الشفاهى/ الحكى على النص المكتوب، يكمن فى العدد الكبير للتضمينات الشعرية التى نجدها فيه؛ ذلك أن المزج بين الشعر والنثر هو أحد خصائص الأداء الشفاهى، فى أشكال معينة من الحكى فى الشرق الأوسط. وقد توصلت «مارى إيلين بيج "Mary Ellen Page" ـ فى دراستها تقنيات الحكى عن رواة الملاحم الإيرانيين المعاصرين ـ أن الرواة كثيرا ما يضمنون قصائد مطولة فى السرد النثرى خلال أدائهم الشفاهى؛ وغالبا ما تكون القصيدة مستمدة من مجموعة أدبية مثل قصائد عمر الخيام. ويحقق تضمين الشعر فى السرد النثرى تنويعا فى الاستمتاع، من خلال تغيير سير الأداء.

* هذه ترجمة لم يكن منها مفر لعدم تمكننا من الإطلاع على نسخة باريس.

وبالإضافة إلى ذلك، تكشف التضمينات الشعرية من الحالة التى يتم تقديمها فى المقطع النثرى: فقد توصلت بيج - على سبيل المثال - إلى أن الراوى قد يضمن قصيدة غنائية فى موضوع الصداقات الغابرة، وأيام السكر المنصرمة، عند نقطة السرد القصصى التى تنعى فيها إحدى الشخصيات مصيرها التعيس (٥٣). ولاحظت «ناتالى مويل Natalie K. Moyle" - فى دراستها أشكال الأداء الحكائى فى تركيا - الوجود الممتزج للأغانى وأبيات الشعر والنثر فى الحكى الشفاهى الذى قامت بدراسته (٥٤).

٤- تعديلات الرواة واستخدام اللغة المسكوكة

فى تفسير الطول البالغ لنص الحكاية فى مخطوط باريس - بالمقارنة مع نصها فى B/MN - لم أعرض حتى الآن، سوى إلى تزيينات الأبيات الشعرية فى نص باريس. إلا أن المخطوط يقدم - أيضا - عدداً من أشكال التنميق النثرى غير القائمة - أو أقل تفصيلية - فى B/MN. وغالبا ما يسهب مخطوط ٣٦٦٣ فى وصف المشهد الذى نجده فى نسخنا المطبوعة مختصرا. ولنقارن - على سبيل المثال - الطرق التى يقدم بها النص عازفة العود الثانية وهى تتأهب لتسلية ضيوف الشاب بقصيدة مغناة. يقدم B/MN المشهد على النحو التالى:

«فجلست على ذلك الكرسى وبيدها عود يكمد قلب الحسود، فغنت عليه بهذين البيتين» (٥٥).

بينما يقدمه مخطوط باريس كما يلى:

«فجلست على الكرسى، ووضعت على ركبتها سنتير من الصاج مرصع بالذهب الوهاج، وفى جوانبه أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة الحمام. ثم ربطت شرائطه على النغم ودقت عليه حتى ظن الجالسون أن المكان رقص بهم، وأنشدت تقول هذه الأبيات» (٥٦).

تبتدئ النسختان وتنتهيان بالأفعال نفسها: المغنية وهى تجلس وتنشد الشعر. غير أن التوسع فى هذا المشهد يختلف من نص إلى آخر. ففى B/MN، توصف آلة المغنية بجملة سجعية وحيدة (عود يكمد قلب الحسود). لكن نص ٣٦٦٣ يستخدم كلمة «سنتير» بدلا من «عود»، فلا يدهشنا - بالتالى - أن يفتقر نص باريس إلى «يكمد قلب الحسود»، وهى جملة تم اختيارها - على ماهو واضح - من أجل التقفية. وبدلا من ذلك، يستخدم نص ٣٦٦٣ جملة سجعية مختلفة (من الصاج مرصع بالذهب الوهاج). ومن اللافت أن هذه الجملة تتكرر كثيرا فى (ألف ليلة): على سبيل المثال فى وصف B/ MN لبوابة القصر فى الحكاية نفسها (الصاج مرصع بالذهب الوهاج)، وفى وصف ٣٦٦٣ للبوابة نفسها (مع اختلاف طفيف: من الصاج مخلل بالذهب الأحمر الوهاج)، وفى التقديم المسهب للغاية لمدخل القصر فى حكاية «مدينة النحاس» من طبعة B/MN (باباً من الصاج متداخلا فيه العاج والأبنوس وهو مصفح بالذهب الوهاج (٥٧). ويرد تنويع آخر على المجموعة اللفظية نفسها فى إشارة B/ MN إلى كرسى مزين فى «الخليفة المزيف» (كرسيا من العاج مصفحا بالذهب الوهاج) (٥٨). وتصف طبعة ليدن حكاية زوج الخليفة - من سلسلة «الحمال» - العرش كالتالى: «سرير من العاج بالذهب الوهاج» (٥٩).

ويمكن تشبيه مجموعة (صاج/ عاج/ وهاج) بعنقود تقفية مرن يوفر للمنقح هامشا للتعديل الإبداعى فى استخدامه، على نحو ما رأينا فى الأمثلة السابقة.

وهناك - أيضا - نموذج للتركيب المنمط للجملة فى عبارات أخرى من مخطوط ٣٦٦٣، تصف آلة العزف: «وفى جوانبها أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة

الحمام». ويمكن مقارنة ذلك بالكنز الذى اكتشفته الملكة فى «حكاية زوجة الخليفة»: «جوهرة بقدر بيضة الحمام»، حسب طبعة ليدن، و«جوهرة قدر بيضة الأوزة»، وفق مخطوط B/MN (٦٠). ومرة ثانية، فالمرء يستشعر ـ هنا ـ وجود قالب لفظى يشكل المحاولات الوصفية، ويسمح للمنقح ـ فى الوقت نفسه ـ بالانحراف الإبداعى.

والخلاصة، أن تقديم نص باريس للآلة الوترية أكثر تفصيلا بكثير من وصف B/MN للعود. وبدلا من خلق عبارات جديدة تماما، أقام منقح نص ٣٦٦٤ وصفه المسهب بدمج ما يبدو أنه صياغات نثرية.

والواقع أن هذه المقطوعة كلها ـ الواردة فى ٣٦٦٣ ـ مبنية بالتوافق مع تقاليد معروفة فى حكايات (ألف ليلة). فمقطوعات الشعر فى (ألف ليلة) غالبا ما يتم إلقاؤها مع دخول جارية تحمل عودا أو آلة أخرى، وتعزف عليه وتبدأ الغناء (مع وصف القاعة ـ أحيانا ـ كأنها تعج بالضيوف). وفضلا عن ذلك، فالجملة المستخدمة هنا ـ فى نص باريس ـ «وأنشدت تقول هذه الأبيات»، أو التنويع عليها من قبيل «وأنشدت هذه الأبيات»، كثيرا ما تتكرر فى سياقات مشابهة على طول (ألف ليلة)، لتقطع النثر وتعلن عن الانتقال إلى الشعر(٦١).

وقبل استكمال مناقشة اللغة التقليدية فى هذه النصوص، من المفيد اختبار مجموعة أخرى من مقطوعات النثر الموجودة فى كل من ٣٦٦٣ و B/MN؛ ذلك المشهد الافتتاحى فى قصر الرشيد عند استدعائه «جعفر». يختصر B/ MN المشهد كالتالى:

«ومما يحكى أن الخليفة هرون الرشيد قلق ليلة من الليالى قلقا شديدا فاستدعى بوزيره جعفر البرمكى وقال له إن صدرى ضيق ومرادى فى هذه الليلة أن أتفرج فى شوارع بغداد وأنظر فى مصالح العباد بشرط أننا نتزيا بزى التجار»(٦٢).

بينما يبدأ نص ٣٦٦٣ على النحو التالى:

«حكى فيما سلف ومضى من أحداث الأمم الماضية أنه كان الخليفة هارون الرشيد ملك بغداد فى ذات ليلة من الليالى جالساً فى قاعة الجلوس. وبرفقته أربعة وعشرون من حاشيته. ومن بين هذا الجمع إبراهيم النظام، وإسحق النديم، وأبو نواس، وجعفر البرمكى الوزير الأكبر، ومسرور السياف، منزل العقاب»(٦٣).

وفى نسخة ٣٦٦٣، تطول المقدمة لتصف لهو المجموعة ـ المحادثة والنكات والشعر ـ إلى أن انقضى نصف الليلة، فانسحب رجال الحاشية إلى حجراتهم. ويستبقى الرشيد جعفر وهو يستأذن فى المغادرة؛ وعندما يخرج الجميع، عدا مسرور السياف، يسأل الخليفة وزيره:

«جعفر، أتعرف لماذا منعتك من الذهاب إلى بيتك الليلة؟»

أجاب: «العظمة لله، العليم بالخفاء!»

قال: «لقد جاءتنى ـ ياجعفر ـ فكرة أن نغير ثيابنا ـ أنت وأنا ومسرور، وأن نذهب بالقارب فى نهر دجلة، وأن نظل فى النهر حتى نهاية الليل، ثم نعود. فأنا مغموم وقلبى مقبوض. فخلال حياتى، ومع الصحبة التى يوفرها إلى ندمائى، والمزحات المرحة التى يطلقونها، والأبيات والقصائد البديعة، إلا أننى لا أشعر بالراحة. كأن القصر قد أصبح بالغ الضيق على! فداخلنى انقباض هائل فى الصدر»(٦٤).

وتفيد كل من النسختين من العناصر المشتركة فى عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). فالخليفة ـ المهموم القلق ـ يستدعى أحد رجال الحاشية، باحثا عن التسرية: إلى جانب «الخليفة المزيف»، رصدت ثمانى حكايات

أخرى لهارون الرشيد من (ألف ليلة)، تستخدم هذا المشهد كمقدمة؛ وفى كل قصة يستخدم مزاج الخليفة أداة للتعجيل بالحدث القصصى الرئيسى [٦٥]. وفضلا عن ذلك، فنسق الكلمات المستخدم فى نسخة B/MN من «الخليفة المزيف» لوصف الحالة الشعورية للرشيد «قلق ليلة من الليالى قلقا شديدا» يتردد صداه - إلى هذا الحد أو ذاك - فى أربع من حكايات الرشيد: فحكاية «على الفارسى» - على سبيل المثال - تورد «قلق ليلة من الليالى»؛ وفى قصة «الأصمعى»: «ولم يزل قلقا فى نفسه قلقا زائدا»؛ وفى حكايتى «الشعراء الثلاثة» و «هارون والجارية» نقرأ: «قلق ذات ليلة قلقا شديدا» [٦٦]. وهو ما يفترض وجود نسق صياغى، مبنى حول الجذر الفعلى «ق - ل - ق»، من أجل رسم سيناريو يتكرر كثيرا فى (ألف ليلة).

وفى نسختينا من «الخليفة المزيف»، يتفقد الرشيد وصحبته بغداد، متخفين فى هيئة تجار. وذلك - أيضا - ما يمثل حيلة مشتركة فى عدد من الحكايات: «حميد الحمال»، و «تاجر عمان» و«الحمال ونسوة بغداد الثلاث» [٦٧]. ونسق الكلمات الذى يصف هذا التخفى يختلف من حكاية إلى أخرى؛ لكن المنقح يستخدم - فى كل حالة - عنصر القناع ليسهل من مواجهة الرشيد لجمع من الشخصيات أو المواقف غير المحتملة، التى تسور الحكاية. ولهذا، يمكن اعتبار عنصر التخفى فى «الخليفة المزيف» فعلا صياغيا، يتكرر فى حكايات مختلفة من (ألف ليلة)، ويؤدى وظيفة متماثلة فى كل حكاية من حكايات الرشيد.

وتستبقى مقدمة نسخة ٣٦٦٣ من الحكاية - على نحو ما ورد فى الترجمة السابقة - عنصر التقنع ووصف مزاج الرشيد، إلا أن ارتباطها بالمشهد كله أكثر تطورا بكثير من نسخة B/MN. ويفيد نص باريس من اللغة التقليدية فى كل المقدمة، من خلال التنميق البلاغى المفتقد فى B/MN. والجملة الافتتاحية فى نص باريس - «حكى فيما سلف ومضى من أحاديث العموم الماضية أنه كان...» - تتماثل مع افتتاحية «حميد الحمال»:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى وتقدم وسلف من الأحاديث فى خبر العموم الماضية أن هارون الرشيد..» [٦٨].

وتقدم طبعة ليدن من (ألف ليلة) قصة شهر زاد وشهريار بعبارات مماثلة:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث العموم أنه كان..» [٦٩].

ويرد نسق مشابه من العبارات فى مقدمات النسخ المخطوطة من قصص أخرى مثل «مدينة النحاس» و «الصياد والجنى» [٧٠].

وتختلف مقدمة ٣٦٦٣ - أيضا - عن نص «الخليفة المزيف» فى B/MN فى أنها تقدم الرشيد محاطا برجال الحاشية القائمين بالتسرية عنه. وقد اكتشفت عدم وجود أى تماثلات لفظية مع هذا المشهد فى حكايات (ألف ليلة) الأخرى؛ إلا أن وصف الرشيد وهو يسترخى فى قصره، يحوطه رجال الحاشية والشعراء، وهو يتسلى بإلقاء الشعر، يذكر بأجزاء من حكايات أخرى، مثل «أبو نواس والشبان الثلاثة»، و«هارون الرشيد والشعراء الثلاثة»، و«جبير بن عمير» [٧١].

ويؤكد «البيرت لورد»: «فى دراستنا الأنماط والأنساق المختلفة من الشعر القصصى الشفاهى - إننا، فى الواقع، نرصد «النحو» فى الشعر» [٧٢]. فهل يمكن ملاحظة أى «نحو» من هذا القبيل فى المقطوعات النثرية السابقة؟ فالمشهدان اللذان تم تحليلهما فى هذا الجزء من دراستنا - العازفة والعود، والرشيد فى قصره - قائمان فى مخطوط باريس و B/MN معا؛ وكما رأينا؛ فنسخة باريس هى الأكثر تفصيلا. ويبدو أن منقحى كل نص - فى توليفهم الحكايات - قد اعتمدوا - بدرجات مختلفة - على بعدين خاصين من التقليد القصصى الشفاهى فى (ألف ليلة):

١ـ رصيد الأحداث والإشارات التقليدية القائم فى عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). ولذلك، فالأحداث التى سبقت الإشارة إليها مبنية من عناصر (موتيفات) قائمة فى حكايات أخرى من (ألف ليلة): فأحد المشاهد يتضمن دخول الجارية، وحركة جلوسها فى حضور الضيوف، وعزفها على العود، وإنشادها القصائد؛ وفى المشهد الثانى، الرشيد فى قصره محاطا برجال الحاشية، وبحثه القلق عن التسرية، ليلى ذلك استدعاؤه جعفر وقراره بالتخفى والتجول فى المدينة. وعنصر القلق / التخفى ـ وهو عنصر تقليدى ـ مشترك فى ٣٦٦٣ و B/MN، رغم أن الأول أكثر تفصيلا وإسهابا بكثير من الثانى.

٢ـ رصيد من العبارات المنمطة التقليدية، السجعية فى الغالب، التى يمكن اعتبارها صيغة نثر؛ وهى عبارات تساعد الراوى / المنشد فى تقديم الأحداث متكررة الوقوع. وهى صياغات يمكن التحقق منها فى كلا النصين؛ وكما سبقت الملاحظة، فجملة «قلق.. قلقا شديدا» ـ فى B/MN ـ تتردد فى أجزاء مشابهة من مغامرات أخرى عدة لهارون الرشيد. إلا أن صياغة ٣٦٦٣ لهذين الحدثين تقدم عبارات مسكوكة أكثر مما يرد بالنسخ المطبوعة. ويحقق منقح ٣٦٦٣ هذا الإسهاب ـ أساسا ـ من خلال العمل ضمن حدود استعارة الصياغات التقليدية. وثمة أمثلة على صياغات النثر لهذين المشهدين، من نسخة ٣٦٦٣:

أ ـ حكى فيما سلف: صيغة افتتاح.

ب ـ من الصاج المرصع بالذهب الوهاج: صيغة وصفية (للعود، وبوابة القصر، والعرش، والكرسى).

جـ ـ جوهرة قدر بيضة الحمام: صيغة وصفية (للمجوهرات).

د ـ وأنشدت تقول هذه الأبيات: صيغة انتقال من النثر إلى الشعر.

وتساهم المشاهد التقليدية وصياغات النثر ـ معا ـ فى مايمكن أن نسميه «نحو» الحكى فى (ألف ليلة)؛ ذلك النحو "grammar" المشترك فى (ألف ليلة) ونظائرها من قبيل مخطوط باريس ٣٦٦٣. ويستخدم المنشد هذا النحو فى ربط مشهد معين بحكاية معادة. وعندما يكون الحدث المحكى أحد الأحداث المتكررة فى (ألف ليلة)، فالأرجح أن نجد الوصف منمطا ـ إلى حد بعيد ـ ومتكررا فى حكايات أخرى مماثلة. وإذا ما فضّل المنقح تطوير مصدره النصى، فإنه سيميل إلى تحقيق ذلك من داخل حدود استعارة الصياغات التقليدية. فالراوى ـ سواء ما إذا كان كاتبا أو منشدا ـ يفضل ألا يقوم بالتعديل من عدم.

٥ـ الخليفة فرعونا: العنف فى المرآة

بعد بحث المسائل العامة للغة والتأليف فى نصوصنا الثلاثة، سأركز ـ الآن ـ على أحداث فردية من «الخليفة المزيف»، مع ملاحظة الطريقة التى تعالج بها النسخ المختلفة لقصتنا كل حدث.

وسوف نستعيد المشاهد الافتتاحية: الرشيد القلق ذات ليلة وهو يرتدى ملابس تاجر ويستأجر مراكبيا، ويعرف ـ وهو فى دجلة ـ بالموكب الروتينى للشاب الذى يزعم أنه خليفة. المنادون يتوعدون بالموت أى شخص يضبط خارج بيته فى الليل. فى الليلة التالية، يتجسس الرشيد وجعفر ومسرور على موكب الخليفة المزعوم، مرة ثانية، ويتبعونه إلى مرساه. على الشاطىء، يحاول الثلاثة تتبعه سرا، لكنهم يضبطون، ويتم تقييدهم بعنف من قبل مرافقى الشاب. ويقدم نص B/MN الحدث التالى على نحو موجز:

«وأحضروهم بين يدى الخليفة الثانى فلما نظرهم قال لهم كيف وصلتم إلى هذا المكان وما الذى جاء بكم فى هذا الوقت قالوا يامولانا نحن قوم من التجار غرباء الديار

وقدمنا فى هذا اليوم وخرجنا نتمشى الليلة وإذا بكم قد أقبلتم فجاء هؤلاء وقبضوا علينا وأوقفونا بين يديك فقال الخليفة الثانى لا بأس عليكم لأنكم قوم غرباء ولو كنتم من بغداد لضربت أعناقكم»(٧٣).

ولكن مخطوط باريس يقدم هذا المشهد على نحو مسرحى أوضح بكثير من السابق: فالخليفة المزيف يجأر فى المضبوطين الثلاثة، ويصفهم بأنهم أشرار، ويذكرهم بالتحذير الذى أعلنه المنادون.

ويلى ذلك بتهديد نابض بالحيوية:

«أقسم بآبائى وجدودى الشرفاء، إذا ما لم تقدموا لى تفسيرا صادقا عن أنفسكم، سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف! هل تهزأون بكلمتى، وتحقرون من شأنى؟ هل تعصوننى، وتخرجون على أوامرى؟. قال له الخليفة (الرشيد): الرحمة، ياخليفة رب العالمين، إلى أن نكشف لك عذرنا. وإذا ما قبلت العذر، فسوف يكون كرما منك؛ وإذا ما قتلتنا، فسوف يكون عدلا منك»(٧٤).

ويلفق الرشيد تفسيرا مسهبا. يبدأه ـ كما فى B/MN ـ بـ «نحن ناس غرباء الديار، ولا دخلنا فى بغداد إلا فى هذا اليوم»، لكن هذه العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للحكاية التى سيختلقها الرشيد. لقد رأينا الشوارع والأسواق مهجورة فى مدينتك، وعندما سألنا عن السبب، قال الناس لنا إن الجميع يقومون بنزهة على شواطئ دجلة. فعلنا الشئ نفسه واستأجرنا مركبا. وأخذنا المراكبى إلى الشاطئ الآخر حيث هبطنا ورحنا فى غفوة. وبعد استيقاظنا ـ على ما يستكمل الرشيد ـ رأينا على البعد ضوء المشاعل والشموع. وقد استحثنا المراكبى على أن نتبع الضوء؛ وزعم لنا أن ذلك لابد أن يكون حفل زفاف، ولو أننا شاركنا فى الموكب، فسوف ندعى إلى المشاركة فى الوليمة والضيافة. وبذلك، اعتقدنا أنك العريس ـ ذلك ما انتهى إليه الرشيد، مظهرا البراءة ـ ولم نسمع أبدا أى مناد يعلن تحذيرات أو أى شيء آخر. وبعد الاستماع إلى هذا العذر، رد الخليفة المزيف: «لو كنتم من أهل بغداد، كنت قتلتكم. ولكن طالما أنكم غرباء، فأهلا بكم!» (٧٥).

ورغم بعض التشابه فى تركيب العبارات فى النسختين (لاحظ «نحن .. غرباء الديار» فى بداية الحديث، فى كلا النسختين، والتماثل بين «لو كنتم من بغداد» ـ من B/MN ـ وبين «لو كنتم من أهل بغداد» فى رد الخليفة المزيف الوارد فى ٣٦٦٣)، فإن أن نص باريس يقدم تفصيلا خياليا ليس قائما بالنسخ المطبوعة. أما ما هو مشترك فى النسختين، فيكمن فى التقديم الاستهلالى للخليفة المزيف من حيث هو شخص متقلب المزاج، سرعان ما يهدد الآخرين بالقتل، بينما أجبر الرشيد ومرافقاه ـ وهم محاطون بحراس متنمرين ـ على التحول إلى متوسلين. وهذا الدور المعكوس شائع فى عدد من مغامرات هارون الرشيد؛ فمنقحو (ألف ليلة) مغرمون بتوريطه فى مواقف ساخرة: ففى حكاية «خليفة»، يتحول الرشيد إلى صياد مبتدئ يعمل لدى صياد فقير، يشتم الخليفة على عدم كفاءته؛ وفى سلسلة «الحمال»، يوصف بأنه شخص مزعج، ويقيده عبيد الأسرة فى بيت أحد الغرباء، بسبب سؤاله سؤالا أحمق، تم تقييده بعده وتهديده بعقاب عاجل(٧٦). وفى «الخليفة المزيف»، يواجه الرشيد صورته المعكوسة فى المرآة: فخدعة الشاب مقنعة، لأنه يقلد ولع الرشيد بالتقلب والعنف الاستبدادى.

ويتوسع مخطوط باريس فى هذا الكاريكاتير. فمما يستحق الملاحظة ـ بوجه خاص ـ تحذير الشاب الوارد فى المخطوط: «سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف»، كصدى للقرآن (٧: ١٢٤): «لأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف»، وهو تهديد فرعون للسحرة المصريين، فى مواجهتهم موسى وهارون. ولهذا، ينطق «ظل الذات»

الذى يلتقيه الرشيد بصوت المثال القرآنى للاستبداد الطغيانى فى التاريخ الإسلامى المقدس. وسوف يعاود الظهور هذا العنف كلما تقدم الليل.

وقد سبق أن ذكرت أن نسختى B وMN من «الخليفة المزيف» متماثلتان فى تصويرهما كل مشهد؛ فيما عدا استثناء وحيد يستحق الإشارة الآن. فالليلة ٢٨٦ تختتم ـ مباشرة ـ عقب رؤية الرشيد ـ لأول مرة ـ للخليفة المزيف، فى نهر دجلة. تنص نسخة MN:

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»(٧٧).

بينما تقدم نسخة B ما يلى:

«وقالت أختها دنيازاد لها (أى شهر زاد): «يالروعة وجمال حديثك، وبهجته ورقته!» فردت: «إن ذلك لا يقارن بما سأحكيه لكما فى ليلة الغد، لو عشت وأبقى الملك علىّ».

عندئذ قال الملك لنفسه: «والله لن أقتلها حتى أسمع بقية حكايتها».

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»(٧٨).

وفى كلا النسختين تستخدم جملة السجع «وأدرك شهر زاد الصباح» بوصفها علامة صياغية تشير إلى الختام عند نهاية كل ليلة. ولكن المادة الإضافية فى B ـ تعليق دنيازاد، والمونولوج الداخلى للملك ـ هى أيضا صياغية، وتتكرر فى كل مكان من (ألف ليلة)(٧٩). وفى «الخليفة المزيف»، ترد هذه الصياغات الإضافية بصورة مناسبة ـ على وجه خاص ـ إذ تذكرنا بوجود شهريار الملك المزاجى العنيف القلق، الذى تقص عليه شهر زاد حكاية خليفة قلق و«الشخص ـ الظل» الذى يقلد الخليفة فى صورته المتوعدة.

الهوامش:

(١) Dominique Sourdel, S. V. "al- Baramika", **The Encyclopaedia of Islam,** 2 nd ed.(Leiden: E.J.Brill, 1960), vol.1, p.1035.

(٢) Sourdel, op. cit., p. 1034. See also Carl Brockelmann, **History of the Islamic Peoples** (New York: Capricorn Books, 1960)) 115 and Philip K. Hitti, **History of the Arabs** (London: MacMillan & Co., 1956), pp. 295 - 296..

(٣) شمس الدين أحمد بن خلكان، **وفيات الأعيان** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨)، الجزء الأول، ص ٣٠٣.

(٤) انظر على سبيل المثال حكاية **«التفاحات الثلاث»**.

Leiden, Vol. I, P. 221; **The False Caliph**, B, vol. l,p. 463; **The City of Brass**, MN, Vol. 3, p.87. Cf. Quran 12. 111

(٥) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ص ٣٠٣ـ ٣٠٤

Abu al- Hasan al - Masudi, **Muruj al - dhahab** (Les Prairies d'or), ed. C. Barbier de Meynard (Paris: I'Imprimerie Natio - nale, 1871), vol. 6, pp. 399 - 405.

(٦) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ص ٢٩٢ـ ٢٩٣.

وتكمن المشكلة فيما إذا كانت مثل هذه التآريخ تستحق الثقة التاريخية. واهتمامى يقتصر ـ هنا، ببساطة ـ على رصد الأجزاء الواردة بتاريخ أصحاب الحوليات الشعبيين، التى يمكن أن تكون قد أسهمت فى تصوير الرواة لشخصيات **ألف ليلة**.

(٧) محمد بن جرير الطبرى، **تاريخ الرسل والملوك** (بيروت: مكتبة خياط، د. ت)، الجزء ١١، ص ص ٦٧٨ ـ ٦٨٠؛ والمسعودى، مرجع سابق، الجزء ٦، ص ٣٩٦ـ ٣٩٨.

(٨) B,vol. I,p. 472.

(٩) B, Vol. I, p. 480

(١٠) Edward William Lane, **The Arabian Nights'Entertainments** (New York: Tudor Publishing, 1927), P. 1136.

(١١) توجد حكاية «**التفاحات الثلاث**» فى:
B,vol I, pp. 51 - 54 (Nights 18 - 19); MN, Vol I,pp. 141 - 148 (Nights 19 - 20); Leiden§, vol. L,pp. 219 - 225 (Nights 70- 72).
وبالنسبة إلى عدد من حكايات **ألف ليلة** التى أدرسها ـ هنا ـ فلا يوجد لها نظير فى مخطوط «جالان Galland القرن الرابع عشر» و**التفاحات الثلاث** استثناء.
وقد راجعت أيضا نسخة **التفاحات الثلاث**، المتضمنة فى:
Paris' Bibliotheque Nationale MS 4678, **Kitab alf laylah wa - laylah**, ff. 125a - 129 b.، إلا أننى لم أعثر إلا على قليل من الاختلافات الملحوظة.

(١٢) D. Pinault, "Stylistic Features in Selected Tales from **The Thousand and One Nights**" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1986), pp. 61 - 63.

(١٣) القصيدة قائمة فى B و MN، إلا أنها مفتقدة فى نسخة ليدن. والنسخ الثلاث ـ موضع المعالجة فى هذا الجزء التمهيدى – موضع مقارنة فى Pinault, op. cit., pp. 214 - 228.

(١٤) Leiden vol. I, p. 219.

(١٥) MN,vol I,p. 142; cf. B, vol. I,p. 51.

(١٦) هذا النص مسجل فى القائمة الخاصة بمكتبة سلطان المدارس تحت رقم Ms 238 والعمل غير مؤرخ، إلا أن الورقة La تحمل ختما بتاريخ ١٢٤٧ هـ (١٨٣٢م).

(١٧) al - Dhakhirah, ff. 26 - 3a

(١٨) محسن مهدى، ومظاهر الرواية والمشافهة فى أصول **ألف ليلة وليلة**، «**مجلة معهد المخطوطات العربية**» ٢٠ (١٩٧٤)، ص ص ١٢٦ ـ ١٢٨. انظر ـ **أيضا** ـ مقارنة مهدى بين B ونص جالان فى تقديمه الجزء الأول من طبعة ليدن ص ص ٤٠ ـ ٤٥.
وقد تمت معالجة مسألة الاختصار فى مخطوط B فى:
Pinault, "Bulaq, Macnaghten, and the New Leiden Edition Compared: Notes on Storytelling Technique from the Thousand and One Nights," **Jounal of Semitic Studies** 32/1 (Spring 1987), pp. 127 - 143.

(١٩) للمقارنة بين الاختصارات والإضافات السردية فى نسختى B وليدن، انظر:
Pinault, "Bulaq...," pp. 130 - 141,

(٢٠) Roger Allen, "An Analysis of the Tale of the Three Apples" from **The Thousand and One Nights,**" in **Logos Islamikos: Studia Islamica in honorem Georgii Michaelis Wickens**, ed. Roger M. Savory and Dionisius A. Agius, Papers in Mediaeval Studies 6 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), p. 54.

(٢١) B, vol. I, p. 53; cf. MN vol. I, p. 147 and Leiden, vol. I, p. 224.

(٢٢) Mia Gerhardt, **The Art of Story - Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights** (Leiden: E. J. Brill,1963), pp. 169 - 170.

(٢٣) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٣٠٣

(٢٤) MN vol. l,p. 142; cf. B vol. I, pp. 51 - 52 and Leiden vol. I,p. 220.

(٢٥) لمعرفة ملخص الأحداث المرتبطة بسقوط البرامكة، انظر الطبرى، مرجع سابق، ص ص ٦٨٠ – ٦٨١ و Sourdel, op. cit., pp. 1034 - 1036

(٢٦) Leiden, vol. I,pp. 220 - 221; cf. B vol. I,p. 52 and MN vol. I,p. 143.

(٢٧) استخدمت هذه البنية ـ على سبيل المثال ـ لتقديم عفريت جامع العادلية فى **معروف الإسكافى** (B . vol. 2,p. 598)، والغول المتخفى فى شكل فتاة فى ابن الملك (Leiden vol. I,p. 100)، والزوج المسجون فى **الأمير المحسور** (MN vol. I,p. 44).

(٢٨) **The Enchanted Prince**: Leiden, vol. I, pp. 113 - 114; The Two Viziers: Leiden, vol. I, P. 244.

(٢٩) رشدى صالح (محقق)، **ألف ليلة وليلة (القاهرة: دار الشعب ١٩٦٩) ص ٨٦ عمود ٢**.

(٣٠) تتفق طبعة ليدن و MN فى وصف قتل جعفر شنقا (Lei.den vol. I, p. 220 and MN vol. I,p. 143), (vol.1,p.52)B بينما تفضل (vol. I, p. 53; MN (VOL. I,P. 52) B

(٣١) Leiden, vol. I, p. 223.

(٣٢) B vol. I,p. 53; MN VOL. I,p. 145.

(٣٣) MN vol. I, p. 147. B (vol. I,pp. 53 - 54) متماثلان ـ بالفعل ـ فيما عدا ما يتعلق بحذف بعض التفاصيل الوصفية. وطبعة ليدن (vol. I, pp 224 - 225) أكثر تفصيلا من كل من النصوص المصرية فى عبارات حدثين: انطواء جعفر على نفسه فى البيت لثلاثة أيام، واحتضان جعفر ابنته. ومن الناحية الأخرى يفتقر مخطوط جالان (الذى استخدم أساسا لطبعة ليدن) إلى جملة B/MN: «فوجد فى جيبها شيئا مكيبا». ويضعف غياب هذه الجملة من تطور السرد فى النص السورى، على نحو ما أدرك مهدى نفسه، فيما يبدو. ولذلك، ففى تحقيقه مخطوط جالان، أدخل ـ فى النص ـ جملة مستمدة من مخطوط «جون» ريلاندز "John Rylands" (وهو نموذج متأخر ـ فى منتصف القرن الثامن عشر ـ للفرع السورى من مخطوطات **ألف ليلة**؛ وقد تم وصف هذا النص بإيجاز فى تقديم مهدى لطبعة ليدن، ص ٢٩). وتقول هذه الجملة: «فرأى فى جيبها شيئا مكيبا». ويستبعد مهدى ـ فى تحفظه على التخريجات ـ معظم القراءات المختلفة، ويميل إلى إدخال ما يستشعر ضرورته ـ فحسب ـ لجعل السرد قابلا للفهم. واسم الخليفة على التفاحة يحدد ماهيتها، باعتبارها مأخوذة من بساتين الخليفة فى البصرة التى سبق ذكرها فى بداية القصة.

(٣٤) Euripides, **Iphigenia in Tauris**, trans. Witter Bynner, in **The Complete Greek Tragedies:** Euripides II (Chicago Press, 1969), pp. 140. 147.

(٣٥) Ibid., pp. 154 - 156.

(٣٦) Aristotle, **Poetics**, Chapter xvi, trans. S. H. Butcher (New York: Hill & Wang, 1961),p86

(٣٧) انظر النصوص العربية لـ **الخليفة المزيف** فى الليالى ٢٨٥ ـ ٢٩٤ فى طبعتى B vol. I, pp. 459 - 468 and MN vol. 2, pp. 157 - 176, وهذه القصة غير قائمة فى طبعة ليدن أو مخطوط جالان الذى أعتمدت عليه ليدن فى طبعتها.

(٣٨) فى إحدى العبارات، يسقط نص MN (ص ١٦٠) كلمتين نجدهما فى نص B: يقول نص MN «فالتفتوا إليه وأمعنوا فيه مائتى مملوك»، بينما يقدمها نص B كالتالى: «فالتفتوا إليه وأمعنوا فيه النظر فوجدوا فيه مائتى مملوك» (ص ٤٦٠). وفى جميع الأحتمالات، فلابد أن هذا الاختلاف قد نشأ عن تعب تحريرى، لا عن اختيار جمالى: يبدو أن منقح MN (أو بعض ناسخى المخطوطات الأوائل، الذى اعتمد على أحد نصوصهم) قد أصابه التشوش بفعل تكرار كلمة «فيه» فى جملة واحدة؛ والنتيجة إسقاط جملة كاملة (وقواعد النحو المرتبكة فى الجملة العربية فى MN تدفع إلى افتراض أن أن نسق الكلمات فى B قائم ـ أيضا ـ فى المصادر المصرية المخطوطة، التى استندت عليها طبعة MN). وأيضا، فأول إشارتين تردان فى MN إلى موكب الخليفة المزيف (ص ١٥٨) تستخدمان كلمة «حراقة» بدلا من «زورق» التى ترد فى B، فى محاولة ـ وربما ـ لجعل مركب الخليفة أكبر قليلا. وبعد هاتين الجملتين، يستخدم MN «زورق» فى بقية الحكاية، على نحو ما يفعل B. كما لو أن منقح MN (أو سلفه) قد شرع فى تغيير مصدره النصى، إلا أنه تخلى ـ بعدئذ ـ عن استكمال المهمة.

(٣٩) Le Baron de Slane, **Catalogue des manuscrits arabes**, Bibliotheque Nationale, Departement des Manuscrits (Paris: Imprimerie Nationale, 1883 - 1895), P. 625.

(٤٠) Personal Communication in a letter from M. Richard, dated Dec. 13, 1989.

(٤١) Ibid

(٤٢) F. Charles - Roux, **Bonaparte: Gouverneur d'Egypte** (Paris: Librairie Plon, 1935), p. 332

(٤٣) Ibid. See also J. Christopher Herold, **Bonaparte in Egypt** (New York: Harper & Row, 1962), p. 332

(٤٤) Personal communication, Dec. 13, 1989.

(٤٥) قارن ـ على سبيل المثال ـ المقاطع المتماثلة التالية:

B ص ٤٦٠: فما استقر بهم الجلوس مع الشيخ ساعة حتى جاء زورق الخليفة الثانى وأقبل عليهم.

٣٦٣٣ ص ٩٠ ب: وإذا بالقنجة بتاع الخليفة الجديد مقبلة.

B ص ٤٦٢: وهذا من بعد الإنعام على الخدام والحواشى، فإن كل بدلة شققتها لواحد من الندماء الحضار.

٣٦٦٣ ص ١٠٠ أ: يفهموا الخدام والندماء بتوعى لأن كلما شققت بدلة يأخذوها الندماء والخدام.

Bص ٤٦٣: وجلست عندى وقالت لى هل أنت محمد الجوهرى فقلت لها نعم هو أنا مملوكك وعبدك فقالت هل عندك عقد جوهر يصلح لى.

٣٦٦٣ ص ١٠٤ أ: فلما جلست سلمت على فرددت عليها السلام وقلت لها ياستى نهارنا مبارك وسعيد برؤياك. هل من حاجة تعوز بقضائها . قالت نعم، لى عندك حاجة عظيمة، فإن كانت عندك كان سعدك مقبلا، قال فقلت لها ياستى ما تكون، قالت أريد عقد جوهر يكون على مرادى.

(٤٦) يشير نص باريس ٣٦٦٣ إلى الشاب باسم «الخليفة الجديد»، بينما يستخدم نص B/MN اسم «الخليفة الثانى».

(٤٧) B vol.l, p. 461;cf. MN vol. 2 ,p. 163.

(٤٨) B vol. I, p. 459; cf. MN vol. 2, p. 158.

(٤٩) Paris 3663, fol. 84a

(٥٠) Fol. 85a

(٥١) البيت الأخير من القصيدة مقتبس من القرآن (١٠٧ : ٤): «فويل للمصلين». وقد أوقف الشاعر ـ بلا توقير ـ الرسالة علي رأسها بإسقاطه الآية القرآنية التالية، «الذين هم عن صلاتهم ساهون».

(٥٢) ثمة مناقشة مهمة للطرق التى تعكس بها نصوص **ألف ليلة** المكتوبة أداء الرواة للحكايات، فى
Petter Molan, "The Arabian Nights: the Oral Conection, **Edebiyat n.** s. Volume II, nos. I & 2 (1988), 191 - 199,

(٥٣) Mary Ellen Page, **Naqqali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition** (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1977), pp. 61 - 74.

(٥٤) Natalie Kononenko Moyle,**The Turkish Minstrel Tale Tradition** (Ph. D. diss., Harvard University, 1975). pp. 102 - 122 - 124.

(٥٥) B vol. I, p. 462; cf. MN vol 2, p. 164.

(٥٦) Paris 3663, fol. 97a - b.

(٥٧) B vol. I, p. 461 and MN vol . 2, p. 161; Paris 3663, fol. 93b; B vol. 2, p. 49 and MN vol. 3, p. 107.

(٥٨) B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 163.

(٥٩) Leiden vol. I, p. 204.

(٦٠) Leiden vol. I, p. 204; MN vol. I, p. 124.

(٦١) See e. g. Leiden vol. I, pp. 143. 144; Bvol. I, pp. 29, 30, 321 - 322, 335.

(٦٢) B vol. I, p. 459; cf. MN vol 2, p. 157 .

(٦٣) Fol. 8Ib.

(٦٤) Fol. 82a - b.

(٦٥) B vol. I:" **Ali the Persian** (p. 468), **Jubayr** (p.503), **Harun and the Slave -Girl** (p. 518), **Harun and the Three Poets** (p. 567); B vol 2: al Asmai (p. 173), **The Lover Jamil** al Udhri (p. 176), **The Lovers of Basrah** (p. 181), **The Merchant of Oman** (P. 526).

(٦٦) See note 65 above for page refernces

(٦٧) **Rabat** (Bibliotheque al - Hassania) MS 6152, fol. 27b; B vol 2, P. 526; B vol I, p .28.

(٦٨) **Rabat** MS 6152, fol. 27b

(٦٩) Leiden, vol. I, p. 56.

(٧٠) Paris Ms 3651, fol. 40a; Paris Ms 3655, fol. 57b.

(٧١) B vol. I, pp. 562 - 564; B vol. I, pp. 567 - 568; B vol I, p. 503.

(٧٢) Albert Lord, **The Singer of Tales** (New York: Atheneum, 1978), pp. 35- 36.

(٧٣) B vol. I, p. 460; cf. MN vol. 2,p. 161.

(٧٤) Paris 3663, fol. 92a - b.

(٧٥) ff. 92b - 93b.

(٧٦) B vol. 2, pp. 366 - 367; B vol. I, p. 31

(٧٧) MN vol. 2, p. 159.

(٧٨) B vol. I, pp. 459.

(٧٩) 460See e. g. Leiden vol. I, pp. 81, 85, 114, 122.

إيزيس خلف قناع شهرزاد

أساليب فن القص المصرى وطرائق انتشاره

حسن طلب*

«قال سعيد بن عقبة: كنت بحضرة المأمون حتى قال وهو فى قبة الهواء: لعن الله فرعون حين يقول: «أليس لى ملك مصر»، فلو رأى العراق! فقلت: يا أمير المؤمنين لا تقل هذا فإن الله عز وجل قال: «ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون»، فما ظنك يا أمير المؤمنين بشئ دمره الله هذا بقيته؟!»

«إيزيس.. أين المهـــرب منك ومن أوزيريس؟!».

كانت هذه صيحة الشاعر الألمانى «جيته» فى مواجهة الحصار الإيزيسى الذى لم ينل منه الزمان حتى لو بلغ مئات القرون، ولا المكان حتى لو قامت دونه القارات والصحارى والمحيطات! وكيف يفلت الإنسان من حصار يضربه عليه ضميره، أو من قيمة تترجم وعيه العميق بالحق والخير والجمال، منذ أن اكتشف هذا الوعى ذاته فأدرك الإنسان لأول مرة إنسانيته على ضفاف النيل منذ سبعة آلاف عام ؟!

وليس غير إيزيس من يرمز بجدارة ونبل إلى هذا الوعى، إيزيس الإلهة بين البشر والإنسانة بين الآلهة، إيزيس الزوج الوفية والأم الرءوم، إيزيس حاملة مشعل الحضارة وربة النور فى مواجهة قوى الشر والظلام، إيزيس الخالدة الباقية إذ يذهب غيرها ويضيع فى الزحام، إيزيس الثابتة المرابطة حين ينهزم الآخرون وتخور شكائمهم، إيزيس الآملة مهما تكالبت عليها المثبطات وهجمت دواعى اليأس، إيزيس أول من خرج من مصركى تنتصر للحياة على الموت، إيزيس الساحرة المتحولة التى لاتنفد حيلها ولايجدب خيالها؛ ألم تتحول إلى امرأة عجوز كى تخترق الحصار المضروب عليها من مجمع الآلهة

---

* شاعر وناقد مصرى.

للحيلولة دون وصولها إلى ابنها «حورس» فى أثناء الفصل فى نزاعه مع «ست»؟ ثم ألم تتحول إلى فتاة لامثيل لجمالها كى تغوى «ست» وتنتزع منه اعترافاً بحق ابنها حورس فى لقب «إله الموتى» دونه؟! ثم إلى عصفور غريد يصدح بأغنية النصر على أغصان شجرة، وأخيراً إلى تمثال حجرى بلا رأس كى تواجه عقوق الابن وانفعاله الأهوج فى لحظة غضب قاتلة [١]؟!

إنها إيزيس، تقيم على الأرض فتشيع فيها الحب والطمأنينة، وتحرس نيل مصر وتدفع عنه الوحوش والكواسر حتى لقد مات أكثرها عطشاً [٢]، ثم تعرج إلى السماء فتصبح النجم شديد اللمعان سوبدو Sopdu كما عرفه المصريون، أو الشعرى اليمانية Sirius كما عرفته الشعوب من بعدهم[٣]؛ لاتكاد تسطع فى السماء حتى يتدفق النيل بالفيضان فتنتعش البلاد وتخصب الأرض ويعم الخير أعلى البلاد وأدناها؛ إنها إيزيس حامية القيم الممسكة بعرى الدين؛ فحين مزق «ست» النصوص الدينية وتركها نهبا للرياح، جمعتها إيزيس ثانية وضمت أجزاءها بعضاً إلى بعض من جديد، كما يروى علينا بلوتارخوس Plutarchos [٤] فى معادلة رمزية للرواية الأخرى التى جمعت فيها الإلهة أشلاء زوجها أوزيريس؛ بحيث لانعرف أين الرمز وأين المرموز فى هذه المعادلة الموحية، وليس مهماً أن نعرف بقدر ما هو مهم أن نستكمل بعداً جديداً من أبعاد هذه الأم الرمزية لكل فرعون من ملوك مصر كما يشير منطوق النصوص[٥]، ولكل إنسان كما يشير مضمونها ومغزاها الإنسانى الحميم، ألم تكن إيزيس أما مثالية فى رعايتها ابنها حورس وحمايته إلى أن شب عن الطوق وأصبح قادراً على مواجهة خصم أبيه؟ فهى إذن رمز الأمومة على إطلاقها وعنوان الحماية للأطفال جميعاً [٦]، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا إذا خرجت من الحدود المصرية إلى أبنائها فى كل مكان، على اختلاف أجناسهم.

كان البشر كلهم أبناء إيزيس بمعنى من المعانى كأنها أصبحت النموذج الأصلى Archetype بتعبير يونغ C.T.Jung للأم الإلهة الحامية، القائمة منذ الأزل كما يدل المعنى المباشر لاسمها [٧]؛ وقد عبر الإغريق عن هذه الدلالة حين ادعوا إيزيس لأنفسهم وضموها إلى آلهتهم؛ فجعلوها ابنة لإله الزمن كرونوس Kronos فى رواية ديودور الصقلى[٨]، أو للإله بروميثيوس Prometheus فى رواية بلوتارخوس[٩]، أو للإله هيرمس Hermes المثلث العظمة (أو النعمة أو الحكمة)، وألبسوها القناع الإغريقى؛ فأصبحت إيزيس هى ديميتر Demeter كما أصبح أوزوريس هو ديونيسوس Dionysos، وانتشرت عبادتها تحت اسم «عبادة إيلوزيس Eleusis» كما أثبت ذلك العالم الفرنسى بول فوكار P.Foucart [١٠] وأيده علماء آخرون.

ومن القناع اليونانى إلى القناع المسيحى، يبدأ فصل جديد فى قصة تحولات إيزيس، لتختلط عبادتها بما كان يسمى «العبادة المريمية Mariolatry» [١١] نسبة إلى السيدة مريم العذراء، بعد أن بسطت حمايتها على عبادها وأتباعها فى روما وبومبى ثم بعد ذلك فى سائر أوروبا؛ حيث لاتزال بقايا تمثالها فى كولونيا قائمة[١٢]، مع عبارة على قاعدة التمثال تقول: «إيزيس التى لاتقهر Isidi Invicte»، ولم تفقد إيزيس خلف كل هذه الأقنعة أيا من خصائصها؛ فهى دائما راعية الأسرة وحامية الزواج، وداعية الحد من الشهوات الجامحة واللذات الجارفة [١٣]. فالأقنعة تتعدد ولكن الوجه يظل واحداً، ولايكلفنا ذلك أكثر من أن ننزع القناع لنرى الطلعة الإيزيسية نفسها، فى كل مرة، واضحة لا تخطئها العين.

ووقفتنا الآن ستكون أمام قناع جديد من أقنعة إيزيس، ووجه الجدة فيه أننا لم نتعود على النظر إلى وجه شهرزاد، بطلة (ألف ليلة وليلة)، على أنه قناع يخفى وراءه الوجه الحقيقى القديم، الذى هو النموذج الأصلى

لكل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر فى سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشدان الوئام العائلى، كما لم نتعود على أن ننظر إلى شهريار على أنه الإله (ست) وقد عاد إلى أصله الآسيوى [١٤] فى زى ملك يقيم كل ليلة طقسا وحشيا بتبرير واهٍ من الرغبة فى الانتقام، وهو طقس وحشى يختلط فيه الشبق الجنسى بالعطش إلى الدماء؛ بحيث لا يعود القتل وممارسة الجنس سوى مظهرين لفعل نفسى تدميرى واحد، وهو فعل ترتفع دلالته من مجرد قتل الزوجة التى يبنى بها شهريار كل ليلة، إلى إفناء البشر جميعا عن طريق إفناء النساء، بما يحول دون التزاوج والتناسل قاطبة.

ويحيلنا هذا الفعل الشهريارى العدمى إلى أسطورة إنقاذ البشرية من الفناء التى تعلق بها المصريون، فتناقلوها عبر الأجيال ونقشوها على جدران مقابرهم كى يشيروا بها من طرف خفى إلى الميل الإنسانى نحو الشر [١٥] والمغالاة فى الانتقام وحب التنكيل بالآخرين والبطش بهم كلما سنحت الفرصة. وإذا كانت عناية «رع» الإلهية قد تدخلت فى هذه الأسطورة لتستنقذ ما تبقى من البشر من بطش «حتحور»، فإن العناية الإلهية أيضاً هى التى أرسلت إيزيس فى قناع شهرزاد، كى تستنقذ البشرية من بطش شهريار؛ كأن البشرية لاتكاد تنجو دائما إلا بما يشبه المعجزة فى كل مرة من المرات التى تعرضت فيها لخطر الفناء؛ أو لنقل: بما يشبه السحر.

وحديث السحر يعود بنا من جديد إلى إيزيس؛ تلك التى عرفت بأنها العظيمة فى أعمال السحر [١٦]، وإذا كانت قد جربت منذ القديم ألوانا من الطقوس السحرية فى صراعها ضد قوى الشر بطريقة يعز فهمها على غير المصريين، فإنها ستجرب من خلف قناع شهرزاد سحراً جديدا يصل إلى أفهام البشر كافة، ويأخذ بمجامع قلوبهم، فيصبحون هم وشهريار مسحورين مأخوذين بما تلقيه الساحرة الصناع على مسامعهم من غرائب الحكايات وعجائب القصص.

كيف يكون القص سحراً؟! ليس هذا بالسؤال الذى يمكن أن يلقيه سامعو شهرزاد، فسؤالهم المتوقع: كيف لايكون؟! ومع ذلك، فليس السحر بالنشاط الغريب على الفعاليات الإنسانية الأخرى؛ فهو كما يعلمنا فريزر إما أن يكون سحراً نظريا Theoretical، فهو حينئذ يشتبه بالعلم، أو عمليا Practical فهو يلتبس بالفن [١٧]. وإذا كان هذا الرأى يصدق على ظاهرة السحر بشكل عام، فإنه يصدق بشكل خاص على السحر المصرى القديم.

تعلق المصريون القدماء بالسحر وآمنوا به. تشهد على ذلك الممارسات الشعبية التى تحتل فيها الرقى والتعاويذ مكاناً مركزياً إلى الحد الذى جعل المصريين غامضين دائماً أمام الشعوب الأخرى التى أساءت فهمهم [١٨]، ولم تعرف عن حياتهم الروحية فى الغالب إلا مظهرها، فاتهمت أفكارهم الدينية بالاستغلاق والجمود. مع أن الدرس الجديث أثبت أن الأساطير الدينية المصرية كانت من المرونة بمكان، فقد اتسعت لتأويلات وتحويرات شتى، فعملت بذلك على إذكاء الخيال وحضت على الإبداع [١٩] بما تركته من مساحات مفتوحة للإضافة أو الحذف، وقد أدى ذلك فى النهاية إلى تحول هذه الأساطير من مجرد موضوع دينى إلى موضوع للتسلية والإمتاع [٢٠] بفضل ما تنطوى عليه من حبكة قصصية ممتعة.

إن سبيل البحث عن الأصول الأولى لحكايات (ألف ليلة وليلة) أصبح اليوم فى حاجة إلى جهود جديدة تضاف إلى الجهود التى عبد بها الرواد الأوائل هذه السبيل، ونخص بالذكر الجهود التى تمت حوالى عشرينيات هذا القرن على يد الألمانى إينو ليتمان Enno Littmann، وريشر O.Rescher وزميلهما جوزيف هوروفيتز Josef Horovitz الذى نشر عام ١٩١٥ بحثاً رد فيه الأشعار الواردة فى (ألف ليلة وليلة) إلى أصولها، ثم بحثاً آخر عن نشأة (ألف ليلة) عام ١٩٢٧ [٢١]، وكان

أوستروب Oestrup قد نشر دراسته الأساسية عن (ألف ليلة وليلة) عـام ١٩٢٥؛ ولم ينقل شئ من هذه الدراسات إلى العربية ـ فيما نعلم ـ حتى هذه اللحظة!

ولايشكل البحث فى الأصول الفرعونية لـ(ألف ليلة وليلة) إلا جانبا واحدا ـ أو لنقل اتجاهاً واحداً من اتجاهات عدة ـ يمم الباحثون أوجههم إليها. وإذا مااستثنينا الآراء النادرة الشاذة التى يميل أصحابها إلى إثبات الأصالة العربية لحكايات (ألف ليلة) كما ذهب مسيوفيل G.Weil مثلا [٢٢]، فسوف نجد أن أغلب الباحثين عن مصادر (ألف ليلة وليلة) قد يمموا أوجههم صوب آسيا ليبحثوا عن ضالتهم فى التراث الفارسى والهندى، أو صوب أوروبا، على نحو ما فعل المستشرق جرونيباوم G.E.Von Grunebaum الذى حاول أن يرد ـ بغير قليل من التعسف ـ بعض الموضوعات القصصية فى (ألف ليلة وليلة) إلى مصادر يونانية [٢٣]. ومهمتنا هنا أن نمتحن المصدر الأفريقى ممثلا فى أقدم حضارة إنسانية، لافى أفريقيا فحسب، ولكن فى العالم كله، ألا وهى الحضارة الفرعونية فى مصر القديمة.

إن الغرض الذى نطرحه هنا يتلخص ببساطة فى أن مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة)، فى بنائها الفنى العام وفى كثير من موضوعاتها وتقنيات سردها، تعود إلى نظائر أقدم من التراث القصصى للحضارة المصرية القديمة، غير أن إلقاء الفروض شئ، وامتحانها شئ آخر. ويهمنا قبل أن نمضى فى امتحان هذا الفرض، أن نشير إلى أنه ليس جديدا تماما فى مجال الدراسات التى تناولت أصول الحكايات الشعبية والخرافية، فمنذ أثبتت الكشوف الجديدة والدراسات الحديثة فى علم المصريات Egyptology أن هناك تراثا مصريا فى القصص يفوق ما عداه من فروع الأدب الأخرى [٢٤]، وأن كثيراً من نصوص هذا التراث القصصى ترجع إلى تواريخ أقدم من مثيلاتها لدى الشعوب الأخرى، منذ ذلك الحين أصبح علماء الأدب الشعبى يسلمون بالأصول المصرية لكل القصص القديم، خاصة ذلك الذى يدور حول موضوعات السحر واللصوصية وأصناف الحيل المختلفة [٢٥]، ولاشك فى أن الفضل الأول فى ذلك يعود إلى السفر النفيس الذى نشره المصرولوجى الرائد ماسبيرو G.Maspero جامعا فيه كل ما وصلت إليه يده من نصوص؛ فراد بهذا العمل ـ الذى وصفه ألن جاردنر A.Gardiner بأنه أرفع ما وصلت إليه أعمال ماسبيرو ـ الطريق لكل من كتبوا بعده عن الأدب المصرى القديم عامة، والقصص على وجه الخصوص، ومن هؤلاء جاردنر نفسه، وأدولف إرمان A.Erman وبلاكمان A.M.Blackman الذى نشر عام ١٩٣٢ كتابا عن القصص المصرية فى الدولة الوسطى (Middle Egyptian Stories)، ثم نشر جوستاف لوفيفر عام ١٩٤٩ كتابه (Romans et Contes Egyptiene de l'epoque Pharaonique). وقد أفاد فيه من المحاولات السابقة، خاصة محاولة ماسبيرو، وأضاف ماتم اكتشافه من نصوص قصصية جديدة، غير أنه وقف عند نهاية العصور الفرعونية بعيد الغزو الفارسى، فلم يضمن كتابه القصص الشعبى البطلمى الذى جمعه ماسبيرو، ولم يجمع القصص المصرية التى وصلتنا عن طريق غير مباشر من خلال المخطوطات الإغريقية أو القبطية، أو حتى من خلال كتب الرحالة والمؤرخين وعلى رأسهم هيرودوت Herodotus. ولم يترجم إلى العربية ـ للأسف ـ من كل هذه الدراسات والنصوص المهمة وغيرها مما لم نذكره، سوى كتاب لوفيفر الذى اشتمل ترجمة كاملة لستة عشر نصاً مابين رواية وقصة قصيرة، مع مقدمة تحليلية مستقلة لكل نص، فضلا عن المقدمة النقدية المهمة التى عالجت القضايا العامة التى تثيرها هذه النصوص. أما المصريون المتخصصون فى هذا الميدان، فلم يقدموا عملا واحداً متكاملا عن فن القص عند المصريين إلى الآن، ولا حتى عن الأدب المصرى القديم بشكل عام، منذ العمل الرائد اليتيم الذى قدمه المرحوم سليم حسن ونشره فى جزئين عام ١٩٤٥ بعنوان (الأدب المصرى القديم).

وفى مقدورنا الآن أن نعد بضعة وعشرين نصا قصصيا من التراث الأدبى لمصر القديمة؛ هى خلاصة ماتم حتى الآن من جهود علماء المصريات، بما يدل على أن فن القصة يأتى فى الصدارة من فنون الأدب المصرى القديم من حيث كونه أبعد هذه الفنون أصولا وأثبتها قدماً، فوق ما يمتاز به من حسن الصياغة ودقتها، ثم متابعة الفكرة وتطورها [٢٦]. ولم يكن تطور الأدب عامة والقصة خاصة ممكنا دون تطور اللغة الهيروغليفية من صورتها التقليدية الأولى إلى صورة أكثر حيوية ومرونة، بعد أن تسربت إليها الروح الشعبية والتعبيرات العامية [٢٧] فتحولت إلى ما يسميه علماء المصريات «المصرية الوسيطة Middle Egyptian» التى ازدهرت فى الفترة مابين عام ٢٢٤٠ و١٩٩٠ قبل الميلاد [٢٨]؛ وتميزت بكونها لغة مركزة وأنيقة ذات نظام كامل ودقيق للتسجيل الكتابى [٢٩]. أما التجديد الحقيقى للأدب فقد كان مرتبطا بجعل لغة الحديث هى نفسها لغة الكتابة الرسمية فى عهد أخناتون [٣٠]. وفى هذا الإطار يمكننا أن نتحدث بثقة عن وجود كتاب قصة بمعنى الكلمة فى مصر القديمة، خاصة بعد أن أثبتت بحوث عالم المصريات الروسى كوروستوفتسيف Korostovtsev، عن الكتابة فى مصر القديمة، أن مصطلح الكاتب لايقف مدلوله فى الحضارة المصرية عند مفهوم الناسخ كما كان شائعا، ولكن يتعداه إلى مفهوم الإنسان المثقف المتعلم [٣١]، بما يقترب من مصطلح «المؤلف»، كما نفهمه من ثقافتنا المعاصرة.

غير أن وجود كتاب القصة لاينبغى أن يصرف انتباهنا عن الحقيقة المعروفة حول انتشار الأمية بين عامة المصريين فى ذلك العهد، فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة، حقيقة أخرى معروفة أيضا، هى أن القلة المتعلمة لم يكن مسموحا لها بارتياد مكتبات المعابد فى أغلب الأحوال [٣٢]؛ حيث تتوفر الكتب الأدبية والدينية، وصلنا إلى نتيجة فحواها أن وصول القصص إلى الجمهور، أو بمعنى أصح عملية التلقى، ما كانت لتتم على نطاق واسع إلا من خلال راوٍ وجمهور من المستمعين، كما ظل يحدث طوال العصور فى تلقى الملاحم والحكايات الشعبية. ولم يكن عالم المصريات الكبير آدولف إرمان A.Erman مجانبا الصواب حين لاحظ أن الشاعر الذى يرتقى دكته العالية فى المقاهى البلدية، ليس سوى امتداد لتقليد مصرى قديم، يعود إلى صورة الشاعر القصاص الذى كان يتحدث منذ القدم إلى الشعب فى الشوارع والطرقات، حديثاً يلمس فيه آلام الناس وآمالهم، مستمدا مادة قصصه وشعره من حياتهم أولا، ومن حياة الآلهة والأبطال والملوك ومغامرات الرحالة ثانيا. ويرى إرمان برهانه على هذا فيما وصلنا من قصص مصرية قديمة؛ ذلك أن الشاعر/ القاص المعاصر، يتحدث فى الغالب عن شخصيات تاريخية لها مكانتها فى الشجاعة والكرم والبطولة، كالظاهر بيبرس أو هارون الرشيد، وكثير من القصص المصرية القديمة ينحو أيضاً هذا المنحى [٣٣]، ففيها من القصص التاريخى قصة (سنوحى) و(فتح يافا) و(سياحة ونأمون) وغيرها من قصص يدور حول شخصيات الفراعنة الأبطال مثل سقننرع وتحتمس الثالث، هذا إلى جانب القصص الخيالى وقصص الغرائب والمعجزات والقصص الدينى، فضلا عن القصص الذى وصلنا من خلال مخطوطات قبطية مثل قصة (قمبيز) وقصة (نقطانب) وقصة (بيتوبستس) وقصة (الكاهن خاموس) [٣٤]، وغيرها مما ترجم إلى اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، ولايزال مجهولا عند قراء الأمة التى أبدعته.

نحن، إذن، أمام تراث قصصى غنى ومتنوع، وإن كان غير معروف لأصحابه، فإذا علمنا أنه مع الغنى والتنوع يمتاز بكونه أقدم إبداع إنسانى وصلنا فى هذا الباب من كل الحضارات القديمة، بما فى ذلك حضارة النهرين والحضارة البابلية [٣٥]، أصبح من حقنا، بل من حق هذا التراث علينا، أن نقف لنتأمل التأثير الذى من

المتوقع أن يكون هذا التراث قد تركه على المحاولات القصصية التالية؛ خاصة فى قصص الشعوب الشرقية القديمة، وبشكل أخص مجموعة (ألف ليلة وليلة).

لقد كان لعلم المصريات فضل تعريفنا بهذه النصوص التى كان الزمن قد طواها لقرون. أما كيف هاجرت هذه النصوص إلى الثقافات الأخرى فأسهمت فى تشكيل الخيال الإنسانى وإمداده بزاد لاينفد، فهذا هو شأن علم الأنثروبولوجيا؛ حيث تتكفل إحدى نظرياته، وهي النظرية الانتشارية Diffusionism، ببيان ذلك.

والانتشارية واحدة من النظريات التى تفسر نشوء الحضارات وتطورها إلى جانب النظريات الأخرى التى تتعارض معها جزئياً أو كليا؛ مثل الوظيفية -Functionalism والتطورية Evolutionism. وما يهمنا منها هو الجانب الذى يعرف بالانتشار الثقافى -Cultural Diffusion الذى يقوم على فكرة أساسية فحواها الإقرار بالندرة النسبية للاختراعات الجديدة، مما يجعل أوجه الشبه بين الثقافات المختلفة يعود بصفة عامة إلى الانتشار من مركز أصلى، أكثر مما يعود إلى الاختراعات المتوازية أو المستقلة [٣٦]، بدليل ماكان قد لاحظه جورج نيبورG.Niebuhr من أنه لايمكن إيراد مثل واحد عن قوم متوحشين وصلوا إلى المدنية وحدهم [٣٧] دون مدد من أية أفكار خارجية تنتشر إليها من مركز حضارى أعلى أو من مراكز عدة، والحجج الدامغة المؤيدة لهذه الفكرة مبسوطة فى مؤلفات رواد الانتشارية الأوائل، مثل جرابينر F.Graebnerوالأب شميدت W.Schmidt واللورد رجلان L.Reglan، وغيرهم من القائلين بهجرة الأفكار [٣٨] وتفسير التاريخ على أساسها.

وقد تفرعت عن النظرية الانتشارية العامة؛ نظرية أخرى جديدة يعود الفضل فى ظهورها إلى تطور علم المصريات من خلال الاكتشافات الأثرية الجديدة والدراسات التحليلية الرائدة التى قدمها علماء المصريات الأوائل. وقد أصبحت هذه النظرية تعرف بنظرية «الأصل الواحد للحضارة». ولأن ذلك الأصل الواحد عند أصحاب هذه المدرسة ليس سوى مصر، فقد أصبحت هذه المدرسة تعرف باسم «الانتشارية المصرية»، أو «المدرسة المصرية فى الانتشارية» كما يسميها جمال حمدان [٣٩]، ومن أعلامها: إليوت سميث Elliot Smith و و.ج. بيرىW.J. Berry و و.هـ. ريفرز W.H. Rivers، الذين أثبتت بحوثهم الأثرية Archaeological أن مصر هى البلد الذى تزكيه كل الحقائق موطنا للحضارة، وهى المصدر الأول للوحى المتجدد الذى ألهم الحضارات المجاورة خلال قرون كثيرة [٤٠]. وقد أصبح بالإمكان تتبع مسار الحضارة المصرية فى أثناء تغلغلها إلى أقطار العالم كافة بفضل الدراسات التفصيلية الكثيرة التى قدمها هؤلاء الرواد؛ بحيث ارتسمت فى النهاية خريطة دقيقة لعملية الانتشار المصرى الذى يمتد جنوبا إلى السودان لجلب الخشب والصمغ، ويصل إلى قبائل «البانتوا» فى أوغندا [٤١] وروديسيا وبقية المناطق فى أفريقية الوسطى، ثم يمتد شمالا إلى كريت واليونان وجزر بحر إيجة، ويتجه شرقا إلى كنعان (فلسطين) وسورية والأناضول، ثم إلى الجزيرة العربية بحثاً عن البخور والذهب، ومنها إلى باب المندب ثم إلى رأس الخليج العربى؛ حيث تم تأسيس مستعمرة مصرية كانت ذات أثر كبير فى قيام الحضارة السومريةSumerian والعيلامية Elimites بحثا عن النحاس واللازورد [٤٢]. وتستمر موجات الانتشار المصرية لتتوغل شرقا حتى تصل براً إلى شمال الهند [٤٣]، بينما كانت موجة أخرى قد عبرت المحيط حتى وصلت إلى الشاطئ الهندى عام ٢٥٠٠ق.م [٤٤]. وتستمر موجات الانتشار المصرى إلى الشرق برا وبحرا حتى تصل إلى جنوب شرق آسيا [٤٥] ومشارف المحيط الهادى، وبالتحديد إندونيسيا والملايو وكوريا، ثم اليابان [٤٦] والصين، كما يدل على ذلك بعض البحوث الحديثة، خاصة بحث الأستاذ De Guignes الذى أثبت أن الحضارة الصينية ترجع أصولها إلى مستعمرة أقامها المصريون هناك، كما توحى بذلك

الأكوام الهرمية التى عثر عليها فى الصين فى منطقة «سيانغ فو» التى تواجه أضلاعها الجهات الأربع الأصلية كما فى الأهرامات المصرية. ومما يؤكد انتماء هذه الأهرامات الصينية إلى الحضارة المصرية، أن الصينيين أنفسهم لايعرفون عن بنائها شيئا [٤٧]. ولانريد أن نستمر أكثر من ذلك فى تتبع الخريطة التفصيلية التى رسمها العلماء الانتشاريون لتوغل الحضارة المصرية غربا وشمالا فى أوروبا إلى الجزر البريطانية؛ حيث عثروا هناك على ممرات حجرية Long barrows على طراز المدافن المصرية [٤٨]، إلى غير ذلك من شواهد أثرية فى بلدان أوروبية أخرى، مما قد يوقع فى الظن بأن هناك تضخيماً للتأثير المصرى يروج له الانتشاريون؛ فقد لاحظ جمال حمدان أن هناك مبالغة إما بالإيجاب أو بالسلب فى تقييم دور مصر الحضارى [٤٩]، غير أن ما يعصم الانتشاريين من شبهة التضخيم أو المبالغة، هو أنهم ليسوا شعراء متحمسين أو فنانين مفتونين بالحضارة المصرية فهم يتركون لخيالهم العنان، بل هم علماء لايعرفون إلا الدليل المادى والقرينة الأثرية، وإذا كان هناك من نقد يمكن أن يوجه إليهم، فهو ما فعله جوردون تشايلد G.Childe حين دفع بأن القرينة الأثرية وحدها لاتكفى لإثبات عملية الانتشار إثباتا قاطعاً [٥٠]، أما الحديث عن التضخيم أو المبالغة فهو غير ذى موقع هنا، لأن الاعتدال قد يصح له أن يكون فضيلة أخلاقية، ولكن لايجوز أبداً أن يصبح فضيلة علمية.

*

وقد وجدت المدرسة الانتشارية صدى لها فى علم الفولكلور، فأصبح القول بانتشار الأساطير والخرافات، بما تنطوى عليه من حكايات شعبية، اتجاهاً أساسياً [٥١] له أنصاره، وهو الاتجاه الذى ساد حديثا تحت اسم «نظرية الاستعارة» [٥٢]. وعلى الرغم من الاتجاه الآخر المقابل الرافض فكرة البحث عن المنشأ الأول، وهو الاتجاه الذى تزعمه بيدييه Bedier [٥٣]، فإن فكرة المقارنة بين الثقافات وعناصرها المختلفة ظلت دائماً مغرية بالبحث والتنقيب عن المصدر الأول، وعن الآليات والقوانين التى تحكم انتقال العناصر الثقافية أو هجرتها من ذلك المصدر الأول إلى مناطق أخرى. وقد أسفر الجهد المبذول فى هذا المجال عن كشف حقائق بالغة الأهمية لما نحن بصدده، فقد ثبت مثلا أن الجماعات البشرية تستطيع أن تقتبس الثقافة من جماعات تختلف عنها فى الأصل دون حساب للتشابه فى النمط الاجتماعى أو الحضارى العام؛ إذ ليس فى التكوين البيولوجى للإنسان ما يحول دون ذلك [٥٤]، وهذه هى القاعدة التى بنى عليها علماء الفولكلور رأيهم فى أن تشابه موضوعات الحكايات الشعبية فى الثقافات المختلفة، إنما يعود إلى الصلات التاريخية بين هذه الثقافات، وليس إلى القرابة أو الأصل العرقى المشترك [٥٥]، وتتمثل تلك الصلات فى التجارة، وخير مثل لها ما قامت به الشعوب المتاجرة، كالعرب واليهود، من دور ملموس فى نقل الحكايات الشعبية والأساطير [٥٦]. وتمثل الحروب والهجرات، شأنها شأن التجارة، قنوات أخرى للانتشار، قد لاتقل أهمية عن القنوات المعروفة.

لقد عرفنا، إذن، أن تراث مصر يحتوى على قصص بالمعنى الحقيقى للكلمة، كما يعبر دريتون Drioton وفانديه Vandier فى عملهما المشترك، وهى قصص مليئة بالروح والخيال؛ فالتاريخ والسحر والتخيل المحض ممزوجة فيها بنسب متساوية [٥٧]. وعرفنا أيضاً أن هذا القصص هو الأقدم فى الجانب الأكبر منه، فلم يبق إلا أن نعرف الكيفية التى انتشر بها هذا التراث القصصى كى يسهم فى تكوين مجموعة (ألف ليلة وليلة)، دون أن يعنى ذلك إنكارا لإسهامات الشعوب الشرقية الأخرى، من هنود وفرس وعرب، فى صياغة هذه المجموعة والإضافة إليها.

وربما لانجد صعوبة كبيرة فى توضيح التأثير الحضارى الذى تركته مصر على جيرانها الأقربين فى

الجزيرة العربية والشام. وقد شمل هذا التأثير مجالات عدة تتوزع بين الدين واللغة والعمارة والفنون بشكل عام عن طريق النشاط الحربى والتجارى وربما عن طريق الهجرة أيضاً. وقد سلك هذا النشاط طرقا أصبحت اليوم معروفة؛ حيث ثبت أن مصر منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد عرفت طريقها إلى الجزيرة العربية وبلاد «بونت» على الساحل الأفريقى من خلال وادى الحمامات ثم البحر الأحمر[٥٨]. والحديث عن الصلة بين قبائل العرب البائدة من جهة، والمصريين القدماء من جهة أخرى، لايزال يشغل الباحثين فى ضوء القرائن الأثرية النادرة التى يواجهها كل من يريد أن يعرف شيئا عن تلك القبائل البائدة التى ذكرها القرآن الكريم تحت أسماء: «عاد» و«ثمود»[٥٩] وأشباههما من القبائل الغامضة مثل«العماليق» و«جرهم» وإلى حد ما «خزاعة». ولايحتاج الأمر فى إثبات العناصر الثقافية المشتركة إلى كل هذا الجهد الذى يصرفه بعض الباحثين للتدليل على أن المصريين الفراعنة هم أصل العرب العاربة[٦٠]، أو فى الاتجاه المضاد ـ لإثبات أن العرب هم أصل المصريين[٦١]. فالانتشار الثقافى لايحتاج كى يتم إلى الأصل العرقى المشترك، وكل ما يعنينا فى هذا المقام هو وجود القرائن الدالة على ذلك الانتشار. ونحن، فى حالة الصلة التاريخية بين المصريين القدماء والعرب، لدينا الكثير من القرائن فى مجالات شتى؛ فبقايا المعابد فى اليمن تدل على أنها كانت مشيدة على طراز البازيلكا Basilica المستطيل الذى تطور فيما بعد إلى المربع، كذلك كان معبد «خور رورى» فى «عمان»[٦٢]. ولم تكن «اللات» سوى صخرة مربعة بالطائف[٦٣]، وفى الحبشة، على الجانب الآخر، ينطبق الأمر على أقدم معبد هناك وهو «يحا»[٦٤]، والنموذج الأقدم لهذا الطراز المعمارى هو ابتكار مصرى[٦٥]. وقد انتقل النحت فى الجبال من مصر إلى الجزيرة العربية كما جاء فى التنزيل عن أصحاب الحجر: «وكانوا ينحتون من الجبال بيوتا آمنين»[٦٦]. وما تركه لنا «الأصطخرى» من وصف لهذه الجبال المنحوتة [٦٧] لايدع مجالا للشك فى أصلها المصرى، بل إن المؤرخ اليمنى «نشوان الحميرى» يخبرنا عن موضع باليمن فيه بناء عجيب، والغريب أن اسم هذا الموضع هو «هرم»[٦٨]، فهل يكون هذا الاسم تصحيفا أو تحويرا لاسم مدينة مصرية الطراز هى «إرم» ذات العماد التى لم يخلق مثلها فى البلاد؟!

ولو تركنا العمارة والنحت إلى العقائد الدينية، فإن المادة التى بين أيدينا يضيق عنها المقام، ويكفى أن ننظر إلى التوحيد المصرى وفكرة خلق العالم من الكلمة إذ قال له: كن، فكان[٦٩]، وغير ذلك من الأفكار الدينية الفلسفية التى ظهرت منذ الأسرة الأولى فى منف حوالى ٣٢٠٠ق.م. قبل أن تظهر فى المسيحية والإسلام بعشرات القرون. أما عبادة الشمس التى لايشك أحد فى أصلها المصرى، فقد صارت هى ديانة «همدان»[٧٠] من عرب الجنوب، بل لقد مر وقت كان فيه لفظ (الإلهة) مرادفا للفظ (الشمس)، كما يدلنا هذا البيت الجاهلى[٧١]:

تروحنا من اللعباء عصراً
فأعجلنا الإلهة أن تؤوبا

وحين تنتشر الديانة بعيدا عن موطنها الأصلى، فإنها تجلب معها بالضرورة أساطيرها وطقوسها وآدابها، أو على الأقل بعض ما يلائم الوطن الجديد من النصوص الدينية والأدبية. وإذا صح أن القصة قد خرجت من عباءة الأساطير الدينية[٧٢]، فلنا أن نتوقع حجم التأثير الأدبى الذى يمكن أن يصحب انتشار الأساطير المصرية بين ربوع العرب العاربة. وتشير كتب الأخبار إلى شيوع هذه الأساطير لدى هذه القبائل، خاصة تلك التى قامت على أمر البيت الحرام فى مرحلة من تاريخها مثل «جرهم» و«خزاعة»، ولعل ماكان معروفا عن هذه القبيلة الأخيرة من أنها كانت:

«تحيط بعلم العرب العاربة والفراعين العتاهية وأخبار أهل الكتاب، وأنها كانت تدخل البلاد للتجارة فتعرف أخبار الناس»[٧٣].

يصلح مثالا لإحدى الطرق التى انتشرت بها الأساطير والقصص المصرية، ولكن السؤال الذى يواجهنا هنا هو: وأين إذن صدى هذه الأساطير فى التراث العربى القديم؟

لقد وقف الإسلام منذ اللحظة الأولى وقفة حاسمة ضد «أساطير الأولين» التى لابد أنها كانت شائعة لدى عرب الجاهلية كما نفهم من النص القرآنى نفسه، بل إن مصطلح «الأساطير» كان معروفا لدى الجاهليين قبل نزول القرآن كما نفهم من كلمة قالها الشاعر المخضرم «عبد الله بن الزبعرى» قبل إسلامه؛ يهجو بها «قصى ابن كلاب» أبا قريش[٧٤]:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير
ورشوة مثل ماترشى السفاسير
وأكلها اللحم بحتا لا خليط له
وقولها: رحلت عير، أتت عير

وتشير الأساطير فى اشتقاقها اللغوى إلى ما هو مسطور من النصوص على الجلد أو على الحجر أو ماشابه ذلك من مواد أخرى تتيحها البيئة. وهنا نستطيع أن نضع أيدينا على وسيلة أخرى انتقلت بها الأساطير المصرية، بخلاف وسيلة الانتقال الشفاهى عبر رحلات التجارة، ألا وهى النصوص المكتوبة، خاصة تلك المنقوشة على الحجر حسب الابتكار المصرى. وقد أشارت كتب الأخبار إلى لقى أثرية من هذا النوع فى الجزيرة العربية، لعل أهمها على الإطلاق هو الكتاب الذى وجدوه منقوشا على الحجر فى مقام البيت الحرام[٧٥] ولانعرف الآن عن مصيره شيئا، كما لانعرف عن مضمون الأساطير والقصص التى كانت زاد السمر منذ أيام «جرهم»؛ ضاع ذلك كله أو أغلبه فأصبحنا كما يقول شاعر هذه القبيلة البائدة «مضاض بن عمرو الجرهمى»[٧٦]:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا
أنيس، ولم يسمر بمكة سامر

وبنزول القرآن الكريم، أُبدلت العرب بقصص السمر هذه قصصا آخر مقدساً هو «أحسن القصص» حسب التعبير القرآنى. أما القصص المدنس، فلم يعد له مكان فى هذه اللحظة الأولى من عمر الإسلام على الأقل؛ حيث حمل الرسول صلى الله عليه وسلم على «المتهوكين» الذين يكتبون القصص غير الإسلامى وأنذر من يقربهم من المسلمين، وخدع أبوبكر الناس حتى يجمعوا له مابين أيديهم من كتب، فلما جمعوها أحرقها، ثم حرم عمر على الناس تقييد العلم، أى تسجيل أى نص سوى القرآن فى كتاب، حتى لو كان حديثا شريفاً من أحاديث الرسول الكريم[٧٧]، ولابد من أن يكون جانب كبير من التراث الأسطورى والقصصى المدون قد ضاع فى هذه المحرقة الكبيرة لاسيما القصص الوثنى المدنس الذى لايخالجنا شك فى أن معظمه كان وافدا من الحضارات القديمة فى وادى النيل والنهرين، مادامت قصص أهل الكتاب؛ خاصة بنى إسرائيل، قد ظلت محفوظة فى القرآن، وإذا كانت مصر، كما جاء فى حديث نبوى رفعه ابن عباس هى «عش إبليس وكهفه ومستقره»، كما أن السند هى «مداد إبليس»[٧٨]، فليس لنا أن نتوقع قصصا يبقى مما يوحيه الشيطان أو يمليه على أتباعه المصريين والهنود.

على أن الصراع بين القصص المقدس والقصص المدنس لم يحسم نهائياً، فما ربحه القصص المقدس لم يكن سوى الجولة الأولى. وإذا كان المسلمون الأوائل قد أحرقوا التراث الأسطورى والقصصى المدون غيرة منهم على القرآن، فإنهم لم يكن لهم من سبيل على ما وقر فى قلوب الناس ورسخ فى الذاكرة الشعبية مما يتناقله الناس فى مجالسهم ويروونه فى أسمارهم. وسرعان ما وقع الراوى أو القاص Story teller الإسلامى فى النقيضة التى فصل القول فيها العلامة همايون كبير H.Kabir؛ فأبان كيف كان هذا القاص يقع بين شقى رحى: تحريم الإسلام الأساطير[٧٩] من جهة، ونفور الناس من الوعظ الأخلاقى الجاف المباشر من جهة ثانية، فلا خلاص أمامه من هذا المأزق إلا بأن يلجأ إلى الأساطير والقصص ليحارب رواة الأساطير وسمار الليالى المتهافتين على

غرائب القصص وجاذبية التشويق، بالسلاح نفسه، فإذا لم يجد فى التاريخ شيئا من ذلك، اخترعه هو اختراعا [٨٠].

يستمر الصراع بين القصص الدينى أو المقدس، والقصص الدنيوى أو المدنس، على طول التاريخ العربى الإسلامى، فى ملحمة إنسانية شائقة؛ لو شمر لها باحث من أولى البأس لترجمها إلى ملحمة علمية رفيعة، فوعى وأوعى، وأمتع واستمتع، ولأوضح لنا قبل ذلك وبعده السياق الذى يمكن أن نرصد من خلاله التداخل والتفاعل بين التراثين القصصيين العظيمين: الدينى والدنيوى، منذ ترجمة (كليلة ودمنة) ثم (بلوهر وبوذاسف)[٨١] و(ألف ليلة وليلة) فى أيام «المأمون» أو «المنصور» كما تذكر سهير القلماوى[٨٢]، إلى ما أسفرت عنه هذه الترجمات من رواج قصصى على المستويين الدينى والدنيوى. فعلى المستوى الدينى، اشتعلت حمية القصاص فأطلقوا لخيالهم العنان وقد لمسوا ما للقصص من تأثير هائل على نفوس البشر، وبلغ بهم الشطط فى التأليف القصصى إلى الحد الذى حذر منه «ابن الجوزى» فى كتاب دال هو(تلبيس إبليس)[٨٣]، فالخيال القصصى لايوجد إلا حيث يوجد الشيطان؛ ومع ذلك فقد ذابت الحدود بين الخيال الدينى والخيال الشعبى (الفولكلورى) فى القص، كما يبدو بالذات من قصة المعراج المروية عن ابن عباس بما لحقها من إضافات القصاصين المجهولين[٨٤]، وخيالات المتصوفة فى آثارهم التى استلهمت الإسراء والمعراج[٨٥]، أو فى القصص الصوفى الخالص مثل (رسالة الطير) لابن سينا (ورسالة الطير) للغزالى و(الغربة الغربية) للسهروردى، وكذلك لاينبغى أن ننسى ما يتداخل مع القصص الدينى والصوفى من قصص فلسفى يتمثل فى قصة (سلامان وأبسال) وقصة (حى بن يقظان). أما القصص القصيرة المؤلفة بهدف الاعتبار والعظة، فهى كثيرة، نشير منها إلى كتاب (أنس المسجون وراحة المحزون) لأبى الفتح ابن البحترى الحلبى[٨٦]، ولم يبرأ بعض هذه القصص من أهداف أخرى كالترويح والتشويق، على ما نجد فى كتاب (الفرج بعد الشدة) أو فى كتاب (المكافأة) لأبى جعفر أحمد بن يوسف[٨٧] أو فى كتاب (مختصر رونق المجالس) لابن يحيى الميرى[٨٨] الذى اقتبس عنوانه من كتاب أقدم لابن عبد البر القرطبى هو (بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس)[٨٩]، ولعل المقابلة بين «المجالس» فى هذه النوعية من القصص، و«الليالى» فى (ألف ليلة)، لاتخلو من دلالة ربما تشير فى جانب منها إلى الرغبة فى إحلال الأدب الأصيل محل الأدب الدخيل، والشاهد على ذلك ماثل فيما اعترف به صراحة بعض المصنفين العرب الذين راعهم إقبال الناس على كتاب قصصى مترجم مثل (كليلة ودمنة)، وهالهم «إدمانهم على قراءته واجتهادهم فى حفظه وصدوفهم عن ديوان كلام العرب وحكمها»[٩٠]، مما يشى بالتقاء كل من الوازع الدينى والحافز القومى فى المعركة الدائرة بين القصصين المقدس والمدنس. وكان لابد أن يمضى وقت طويل قبل أن يدرك المعسكر المحافظ أن الفنون والآداب والعلوم لا يمكن أن يقف فى طريق انتشارها أو فى هجرتها عائق القومية أو حاجز الدين، ولعل آخر درس فى هذا الإطار هو الفشل المدوى لمحاكمة (ألف ليلة وليلة) والمحاولة مصادرتها فى مصر قبل بضعة أعوام.

وهذا النسيج المعقد لتطور القصص الدينى وتشعبه، يقابله نسيج آخر لايقل تعقيداً على مستوى القصص الدنيوى الذى لم يبرأ هو أيضاً من شائبة الأهداف الدينية الوعظية أحيانا، أو الأهداف السياسية فى أحيان أخرى؛ حيث يمكن تأويل (ألف ليلة وليلة) على أنها موجهة ضد الشعوبية، ومؤكدة للخط العربى الإسلامى الذى يؤمن بوحدة المصير[٩١]. غير أن هذا حديث آخر يطول تفصيله، ومكانه فى غير هذا السياق، لاسيما إذا أخذنا فى الاعتبار بجانب (ألف ليلة) كل القصص الأخرى الموضوعة بالعربية، التى تشكل معها جبهة القصص الدنيوى، أى الإنسانى، مثل كتاب (ألف جارية وجارية) وكتاب (ألف غلام وغلام) وكلاهما للأمير على بن محمد بن الرضا الطوسى[٩٢]، والكتاب الذى يبرز ما

جاء فى (ألف ليلة) من الفحش والانتهاك والخلاعة: (حكاية أبى القاسم البغدادى) لمحمد بن أبى المطهر الأزدى[٩٣]، وكتاب (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة) الذى حققه المستشرق الألمانى هانز ڤير Hans Wehr [٩٤]، وغير ذلك من الكتب التى يغلب فيها الخيال الإنسانى على أى اعتبار أخلاقى أو دينى؛ فتتجاوز الترغيب والترهيب إلى الغاية الجمالية الأرحب.

وهكذا يبدو أن البحث عن الأصول مهمة لايمكن إنجازها على نحو أوفى بغير نظر إلى الفروع، غير أن الخيط الذى يمكن أن نمسك ببدايته، قد يتعذر علينا الإمساك بنهايته، إذا كانت له نهاية على الإطلاق!

*

لقد ألمحنا أعلاه إلى ما أثبته العلامة «إليوت سميث» من أن المصريين وصلوا إلى الهند منذ أقدم العصور عن طريق البحر، وعن طريق البر مرورا بأرض النهرين وأرض فارس، وقد حان الوقت الذى يجب أن نقف فيه قليلا أمام هذه الحقيقة التى ستمهد لنا الطريق فى رحلة الكشف عن الظروف الحضارية والتاريخية التى ساعدت على انتشار القصص المصرى شرقاً إلى هذه المناطق البعيدة نسبيا. وقبل أن نخوض فى ذلك يجب أن ننتبه إلى أن هناك من العلماء من يتمسك بأن الهند هى الموطن الأول لفن القصة، وأهمهم بينفى Benfey [٩٥] وتلاميذه، ولكن علماء المصريات يردون بأن «بينفى» لم يكن يعلم شيئا عن التراث المصرى القصصى[٩٦]، ومنهم كذلك من يرد بعض القصص المصرية القديمة إلى مصدر بابلى كما فعل جاستون بارى J.Paris، غير أن علماء المصريات يدفعون هذه المرة أيضاً بأن بارى وقع فى خطأ مزدوج، فقد اعتمد على بعض النصوص التى لم تصلنا إلا عن طريق غير مباشر من خلال «هيرودوت» وغيره، هذه واحدة، والأخرى أنه حين اعتمد على النص الأصلى، فاته أن يميز الإضافات التى لحقت بالنص عبر العصور، لاسيما الإضافات ذات الطابع الآسيوى، مثل (خصلة الشعر) فى قصة (الأخوان)، وهى إضافات ثانوية [٩٧] فى نسيج القصة لايصح البحث من خلالها عن المصدر الأصلى لها.

لقد كان وصول المصريين إلى أراضى الهند وشواطئها فى الدولة القديمة مجرد بداية لانتشار الثقافة المصرية، وقد تلت هذه البداية اتصالات أخرى موثقة تاريخيا تعود إلى عصر الإمبراطورية المصرية فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، فقد عبر تحتمس الثالث إلى شرق الفرات بأسطول كبير من المراكب التى جهزها الفرعون على شاطئ لبنان ثم حملها شرقا على العربات ليعبر بها الفرات، وليس من المعقول أن يتم هذا الجهد إلا إذا كان الهدف هو التوغل إلى مسافات بعيدة شرقا، وقد حفظت لنا الآثار لوحة يواجه فيها الفرعون قطيعا من الفيلة مكوناً من مائة وعشرين فيلا [٩٨]، ولاينبغى أن يحدث ذلك إلا فى أرض فارسية على مقربة من الهند؛ وقد بقيت بعض الآثار التى تشى بتأثير فرعونى واضح إلى العصر الذى رآها فيها الرحالة (أبو دلف) فى القرن الرابع الهجرى، منها القصر الهائل محكم البنيان الذى بناه أحد التبابعة [٩٩] الذين استعاروا المفردات الثقافية المصرية ونشروها فيما حولهم، ومنها المقابر الفارسية المنحوتة فى الصخر غرب مدينة برسيبوليس ومنها مقبرة «دارا الأول»، وهى جميعا من طراز المقابر المصرية[١٠٠]، ومنها «الآثار العجيبة والأبنية العادية التى تثار منها الدفائن كما تثار بمصر»[١٠١]، بعبارة أبى دلف نفسه.

ولاينبغى أن ننسى فى هذا السياق أن اللغة المصرية القديمة انتشرت لافى سائر أصقاع الإمبراطورية الفرعونية فحسب، بل أيضا إلى كثير من البلدان الأخرى المتاخمة للإمبراطورية، مثل اليونان وقبرص كما تشهد القصة المصرية (كوارث ونأمون)؛ حيث تضل مركب ونأمون فى عرض البحر المتوسط فتحمله الأمواج إلى جزيرة قبرص، وهناك وجد من الأهلين من يتفاهم معه باللغة المصرية [١٠٢]، والحق أن اللغة المصرية كانت فى عصر

الإمبراطورية فى وضع يشبه تماما الوضع العالمى للغة الإنجليزية فى أيامنا هذه كما يقول سليم حسن[١٠٣]، وكان انتشار اللغة المصرية على هذا النطاق الواسع فى العالم القديم؛ يعنى انتشارا للدين والأساطير والآداب المصرية؛ فحيث تنتشر لغة ما، لابد من أن تجلب معها ثقافتها.

ويعلمنا الانتشاريون أن الانتشار لابد له من مرسل لديه مايغرى الآخرين باقتباسه، ومستقبل لديه استعداد للنقل. وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن المرسل، فما شأن المستقبل؟ وما مدى استعداده لتقبل الأفكار والآداب الوافدة؟ ويعفينا الأنثروبولوجى الشهير «رالف لينتون» من عبء التفكير، حين يخبرنا بأن الهندوس كان لديهم الميل دائما لتقبل الأفكار الفنية والأدبية دون الاختراعات المادية التى يعتبرونها من الأمور التافهة فى الحياة[١٠٤]، وإذا عرضنا هذا الرأى على ما أخذه الهنود عن المصريين فى القصة، تأكدت صحته، خاصة إذا مالاحظنا أن أكثر ما راج لدى الهنود من تيمات قصصية، هى تلك التى تدور على الخوارق وأعمال التقمص والسحر؛ وقد ترك لنا الأديب الرمزى موريس ميترلنك فى كتاب (الضيف المجهول) وصفا للأعمال السحرية التى يهواها الهنود ويقبلون على ممارستها، فجاء هذا الوصف مشابها لما ورد فى بعض القصص المصرية القديمة التى كان للسحر فيها حضور بارز[١٠٥] ويصدق على قصص الحيوانات الأمر نفسه. غير أن كثيراً من الدارسين يردون هذا النوع من القصص إلى أى موطن باستثناء مصر، وإذا وجدوا شبها بين أمثولات لقمان وخرافات إيسوب جعلوا الأولى مصدرا للثانية، مع أن المصدر الأصلى للعملين كليهما قائم فى مصر منذ عصور بعيدة كما لاحظت عالمة الآثار كريستيان نوبلكور[١٠٦]، وما هذه إلا مجرد أمثلة لتجاهل غير مبرر لايمكن الدفاع عنه.

*

تتشكل مجموعة (ألف ليلة وليلة) كما هو معلوم من قصة إطارية تنتظم مجموعة من القصص الفرعية، وهذا بناء بسيط لاتنقص من بساطته أو تزيدها كثرة عدد القصص الفرعية أو قلتها، كما لايفعل ذلك أيضاً طول هذه القصص أو قصرها. فإذا وجدنا هذا البناء البسيط نفسه متحققا فى عمل قصصى أقدم من مجموعة (ألف ليلة وليلة) بكثير، فلن نستطيع حينئذ أن نفلت من إغراء المقارنة، فإذا وجدنا بعد ذلك أن هذا العمل الأقدم ينتمى إلى الثقافة المصرية التى عرفنا طرائق انتشارها إلى شعوب الشرق، كان لنا أن نطمئن عمليا إلى ما وصلنا إليه من قبل عن طريق النظر.

هذه القصة المصرية القديمة التى اقتبست (ألف ليلة وليلة) بناءها هى مجموعة قصص كانت مدونة على بردية أصبحت معروفة باسم بردية «وستكار Westcar»، وتتتالى هذه القصص داخل قصة إطارية بطلها الملك خوفو من فراعنة الأسرة الرابعة، وهو هنا المروى عليه الذى يقابله شهريار فى (ألف ليلة وليلة). غير أن هذا هو مايبدو فى الظاهر، لأن الدعاية السياسية لملوك الشمس من أتباع «رع» الذين سيحكمون بعد الأسرة الرابعة، لاتلبث أن تنكشف فى نهاية المجموعة المصرية، فالمروى عليه إذن هو الجمهور المقصود بهذه الدعاية، وهذا هو أيضاً ماتكشف عنه قصص كثيرة فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، لاسيما القصص التى تدور حول الخلفاء العباسيين[١٠٧]. أما رواة قصص «وستكار» من أبناء خوفو، فقد توحدوا فى شخصية شهرزاد، غير أن هذا التحول لايغير كثيراً من واقعة التناظر، طالما أن فعل السرد مازال يقوم فى الحالتين بوظيفته الرمزية، فى إطار من الهدف الظاهرى المنصوص عليه صراحة فى المجموعتين، ألا وهو تسلية الملك والتسرية عنه، ولنصغ إلى مقارنة لوفيفر بين العملين[١٠٨]:

«يحوى هذا المخطوط (وستكار) مجموعة من القصص ربط بعضها ببعض برباط مصطنع، بحيث تكون فى مجموعها نوعين من القصة ذات الطبقات، على نمط قصة الحكماء

السبعة وقصص (ألف ليلة وليلة)، وقد فقد الجزء الأول من هذه القصص، إلا أنه بمقارنتها بأعمال أدبية أخرى أحدث منها، يمكن أن نتصور ماكانت تحويه، فكما أن شهرزاد فى قصة (ألف ليلة وليلة) تقوم على تسلية دنيازاد وزوجها شهريار بقصة تنسج خيوطها كل صباح قبل الفجر، فإنك تجد الملك المصرى آمازيس يدعو من يقص عليه شيئا من قصص الغرام وقد شرب وثمل فى الليلة الماضية، وهو يقول صراحة: (أنا فى حالة سكر شديد ولا قدرة لى على أن أشغل بالى بأى شئ فى العالم). وقبل عصر آمازيس بقرون نجد الملك «سنفرو» وقد صوره أحد القصاصين وهو يدعو فى يوم كان يشعر فيه بالضيق، الكاهن «نيفروهو»، فهو أقدر رجل فى مصر على القيام بتسلية الملك وهكذا ولدت قصة (النبوءة)».

وليست مجموعة «وستكار» هى الوحيدة التى اتخذت هذا البناء القصصى المركب من مستويين، فهناك نصوص أخرى من القصص المصرى جرت على هذا البناء نفسه، ونذكر منها هنا قصة (الواحى) التى اشتهرت باسم (الفلاح الفصيح)؛ فهى أيضا تقوم على مجموعة من الشكاوى عددها تسع، وهى تتتالى داخل إطار سردى عام يربط بين هذه الشكاوى جميعاً وينتظمها معاً، كما لاحظ لوفيفر[١٠٩]. ونجد هذا البناء ذاته فى قصة حوارية بين إيزيس وتفنوت[١١٠] التى تتكرر فيها مجموعة من قصص الحيوانات داخل حكاية إطارية كما هو الشأن فى الأعمال القصصية السابق ذكرها، بل إن عالم المصريات سليم حسن[١١١] يدرج قصة (الغريق) ضمن هذا النوع من البناء القصصى. وأول مايلفت نظرنا فى تكرار هذه البنية المركبة فى القصص المصرى، هو أن هذا التكرار لابد له من أن يعبر عن نموذج قصصى أحبه المصريون حين انحدر إليهم لأول مرة من أسلافهم، فحاولوا أن يقلدوه فيما أنشأوه من قصص جديد عبر العصور التالية للدولة القديمة، كما أحبوا سمات أخرى فنية فى النحت والعمارة، فحافظوا على تقاليدها بوصفها ميراثاً خاصاً بهم وحدهم. فإذا ظهرت هذه البنية القصصية بعد ذلك فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، فلا مجال لنكران التأثير المصرى الواضح، لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار بعض العناصر الأخرى فى التقنية القصصية المشتركة مثل البداية والنهاية. فالقصة المصرية تبدأ عادة بجملة واحدة هى: «فلما استضاءت الأرض عند طلوع النهار...»، وهى تنتهى غالباً بخاتمة سعيدة ينتصر فيها الخير على الشر، وقد يضيف الكاتب المصرى عبارة تدل على أن القصة انتهت هكذا (طبقاً لما وجد مكتوباً).

وإذا كانت شهرزاد تمسك عن السرد مع طلوع الفجر، أى فى اللحظة التى يستضئ فيها القاص المصرى فيبدأ قصته، فلاينبغى لهذا التضاد أن يخدعنا، ولاينبغى له أيضاً أن ينسينا الدلالة الدينية لضوء الشمس (رع) فى بداية القصص المصرى، مما لامحل له عند الناسخ الإسلامى لـ(ألف ليلة وليلة). أما نهاية القصة، فهى على الجانبين تحتفى بالدلالة الرمزية لفعل الكتابة، حين لاتخلو من ظلال قدرية (لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر).

ولم تكن البنية القصصية هى وحدها كل ماقدمه التراث القصصى المصرى؛ فهناك عناصر وتيمات مضمونية، كما أن هناك حبكات قصصية مصرية أعيد إنتاجها فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وربما نستطيع أن نقدم مثلا على ذلك بقصة من أوائل القصص المصرية التى نشرها علماء المصريات، هى القصة التى نشرها روجيه سنة ١٨٥٢، وتدور حول حكاية أمير مصرى وقع فى غرام غادة حسناء فتبعها إلى منزلها، وكانت عليه أستار مموهة باللازورد والمينا الزرقاء والخضراء، وكان

بالردهة عدة سرر عليها أقمشة الكتان الملكى وكؤوس من الذهب الخالص مرفوعة على مناضد، فصبت الفتاة كأساً وقدمته إلى الأمير، فقال لها: ليس هذا ما أريد ثم وضعا الإناء جانباً، وتعطرا وجعلا يلهوان، لكن الأمير لم يرِ جسمها. وبعد أن فرغا من الطعام، أخذ الأمير يتململ من طول الجلوس ويقول للفتاة: هيا إلى ما اجتمعنا من أجله، فتقول له: إن جميع ما بالمنزل لك غير أننى تقية ولست بغياً، فإن كنت حريصاً على ماتريد منى فاكتب لى جميع ماتملك من المال والعقار فيقول: على بالكاتب، ويحرر العطية. وبعد ساعة يأتى من يقول للأمير إن أولادك بالباب فتخف إليه الفتاة وعلى جسمها رداء من الكتان الشفيف فيستشعر الرغبة مرة أخرى، فتعيد عليه القول بأنها تقية وليست بغياً ولكنها تطلب عهداً بألا ينازع أولاده أولادها فى المال والعقار الذى كتبه لها، فيعطيها العهد ويسألها إنالته ما جاء من أجله فتكرر عليه الصيغة السابقة وتطلب إليه قتل أولاده حتى لايكون نزاع بينهم وبين أولادها. فيقول لتكن الجريمة التى أردت أن تكون، فتقتل الأولاد أمامه وتلقى بهم من النافذة إلى الكلاب والسنانير فتنهش لحومهم وأبوهم مازال يسأل الفتاة الوصال قائلاً قد تم لك جميع ماطلبت، فتقول له: ادخل إلى هذه الغرفة، فيدخل، وينام على سرير من العاج والأبنوس وتنام هى على حافة السرير[112].

هذه قصة مصرية تربوية أراد بها الكاتب المصرى أن يحذر الناس من مغبة الانصياع الكامل المدمر لصوت الشهوة. وتكاد هذه القصة بهذه الحبكة نفسها تتكرر فى الجزء الأول من قصة «زين المواصف»[113]، فليرجع إليها من شاء.

ولانريد أن نستطرد فى نماذج تفصيلية أخرى ولكننا نكتفى بأن نشير إلى نماذج قصصية مصرية أخرى وجدت طريقها إلى (ألف ليلة)، ومن يرغب فى مزيد من التفصيل يستطيع أن يرجع إليها:

(أ) فى قصة (فتح يافا) نجد القائد المصرى يلجأ إلى حيلة يخدع بها قائد حصن الأعداء فيخفى جنوده فى أجولة ويلاطف قائد الأعداء حتى يسمح له بدخول الأجولة إلى الحصن، وحينئذ يخرج الجنود المصريون من الأجولة ليفتحوا الحصن الذى استعصى عليهم[114]. وفى هذا أصل مباشر لما قام به على بابا فى (ألف ليلة وليلة)[115]، فضلاً عن أنه يعتبر أصلاً لحيلة فتح طروادة[116].

(ب) فى قصة (الأخوان) تراود الزوجة العاشقة أخا زوجها، ولكنه ينكر عليها ذلك ويردها خائبة فتلجأ الزوجة إلى الانتقام منه بإبلاغ زوجها أنه هو الذى راودها عن نفسها فى غيابه[117]. ولايحتاج الأمر إلى دليل على أن ماورد فى قصة «قمر الزمان»[118] يستلهم هذه القصة إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عن طريق قصة «يوسف وزليخا»، أو «يوسف وامرأة بوتيفار» كما وردت فى العهد القديم[119].

(جـ) فى قصة «الملاح الغريق» ـ أو «نجاة الملاح» كما يقترح عبد العزيز صالح[120]، نشهد وصفا لغرق المركب ونجاة الملاح بعد أن غرق جميع زملائه فقذفه الموج إلى جزيرة التنين. ولايشك أحد فى أن هذه القصة هى الأصل المباشر لمغامرات السندباد[121]، فضلاً عن أنها ألهمت الشاعر اليونانى هوميروس النشيد الخامس من (الأوديسا)[122]. ويمكن أيضاً أن نلمح الشبه القوى بين أحداث هذه القصة وماجاء فى قصة «الأمير زين الأصنام والجزيرة المسحورة» فى (ألف ليلة)[123].

(د) وقصة «الصدق والكذب»[124] المصرية بطابعها الرمزى تدل على أنها هى الأصل

الذى أخذت عنه (ألف ليلة) قصة «ابن الصدق» الذى يذهب إلى المدرسة فيتفوق على جميع أقرانه[١٢٥].

إن الموضوعات والتيمات التى انتشرت من مصر ودخلت فى نسيج التراث القصصى لشعوب الشرق والغرب، تند عن الحصر؛ ففكرة العنقاء التى تنبعث من رمادها [١٢٦]، وفكرة العصا السحرية التى تحقق المعجزات وتشق البحر، وفكرة التخاطب بين الحيوانات والبشر[١٢٧]، وكذلك التحول من حيوان إلى إنسان أو العكس، وكل مايتعلق بأعمال السحر وتلبس الجن بالبشر[١٢٨]، إلى غير ذلك من عشرات الأفكار والحبكات القصصية، كل ذلك من بنات أفكار الخيال القصصى المصرى.

وقد لانحتاج، كى نكتشف ذلك، إلا إلى أن نمد أيدينا، ونزيح الغبار الذى طمر النصوص الأصلية وطمس على الذاكرة.

الهوامش:

(١) وردت تحولات إيزيس فى الملحمة المصرية التى يسميها سليم حسن «المخاصمة بين حور وست»، بينما يسميها جوستاف لوفيفر «مغامرات حورس وسيت»، انظر النص الكامل لهذه الملحمة فى:
أ ـ سليم حسن، **الأدب المصرى القديم**، جـ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص١٢٧ وما بعدها.
ب ـ جوستاف لوفيفر، **روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى**، ترجمة على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٦)، مكتبة مصر، القاهرة د.ت، ص٢٣٧ وما بعدها. وانظر تلخيصا نقدياً للملحمة فى:
جـ ـ عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم**، جـ١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٦، ص٣٢٩ وما بعدها.

(٢) هذا هو ماظل معروفا عن إيزيس إلى زمن المسعودى المتوفى عام ٣٤٦هـ، وكان اسمها عنده (بديرة)، انظر: المسعودى، **أخبار الزمان**، دار الأندلس، بيروت د.ت، ص١٣٢.

(٣) Lurker,M., **The Gods and Symbols of Ancient Egypt** (An illustrated Dictionary), Thames & Hudson, 1974, Art. Isis.

(٤) بلوتارخوس، **إيزيس وأوزيريس**، ترجمة حسن صبحى بكرى. مراجعة محمد صقر خفاجة، سلسلة الألف كتاب الأولى (٢٣٥)، دار القلم، القاهرة د.ت، ص١٨.

(٥) Lurker,M. Art. Isis.

(٦) Ibid.

(٧) ديودور، **ديودور الصقلى فى مصر**، ترجمة وهيب كامل، دار المعارف، القاهرة د.ت.، ص٣٤.

(٨) المرجع السابق، ص٥٨.

(٩) بلوتارخوس، **إيزيس وأوزيريس**، ص٢٧ وما بعدها

(١٠) عبد القادر حمزة، **على هامش التاريخ المصرى القديم** جـ١، مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٣.

(١١) Morenz, S., **Egyptian Réligion**, Trans. From German by. A.E. Keep., Methuen & Co. LTD p.257.
وحول الصلة بين إيزيس ومريم العذراء انظر أيضا:
ياروسلاف تشيرنى، **الديانة المصرية القديمة**، ترجمة أحمد قدرى، مراجعة محمود ماهر طه، هيئة الآثار المصرية، القاهرة ١٩٨٧، ص٢١٤ وما بعدها.

(١٢) آدولف إرمان، **ديانة مصر القديمة**، ترجمة عبدالمنعم أبوبكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة مصطفى بابى الحلبى، القاهرة د.ت ص٤٨٧.، قارن أيضاً: عبدالقادر حمزة، **على هامش التاريخ المصرى القديم**، جـ٢، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤١، ص٥٦.

(١٣) بلوتارخوس، ص١٨.

(١٤) عبد الآسيويون الهكسوس الإله سيت تحت اسم «سوتيخ».

(١٥) أحمد فخرى ومحسن جمال الدين مختار (المشرفان على التحرير)، **الموسوعة المصرية**، مجلد(١)، جـ(١)، وزارة الثقافة والإعلام، القاهرة د.ت، مادة: **«أسطورة إنقاذ البشرية»**.

(١٦) سيطرت إيزيس على كثير من العقائد والنحل والممارسات الغيبية والصوفية والسحرية، وتخيلها أتباعها أحيانا اثنتين: إيزيس البيضاء مقابل إيزيس السوداء، انظر:

(١٧) Richardson, A., **Gate of Moon, Mythical and Magical Doorways to The Other World,** The Aquarian Press, 1984.

(١٨) Frazer , Sir J.G., **Magic and Religion**, Watts & Co., 1944, p.32.
Budge, E.A.W., **Egyptian Magic**, Dover Publications, Inc., 1971. p.4 - 5.

(١٩) قارن أيضاً ما جاء عن «كلارك» حول غموض المصريين لدى الآسيويين:
Clark, R.T.R., **Myth and Symbol in Ancient Egypt, Thames and Hudson**, 1959, p.11.

ولهذا الكتاب المهم ترجمة عربية ، انظر:
ـ رندل كلارك، **الرمز والأسطورة فى مصر القديمة**، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .

(٢٠) (والترجمة العربية ص٢٥٦) Ibid, p.263

(٢١) رودى بارت، **الدراسات العربية الإسلامية فى الجامعات الألمانية**، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص٦٩ ـ ٧٠.
وقد كان «إينو ليتمان» أحد مناقشى رسالة الدكتوراه التى تقدمت بها سهير القلماوى عن **ألف ليلة وليلة**، انظر تعريفا وافيا به فى:
ـ صلاح الدين المنجد (مترجم ومحرر)، **المستشرقون الألمان**، جـ(١)، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٨٢، مادة: (ليتمان).

(٢٢) جوستاف لوبون، **حضارة العرب**، ترجمة عادل زعيتر، عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦٩، ص٤٤٩.

(٢٣) جوستاف فون جرونيباوم، **حضارة الإسلام** ـ انظر الفصل الخاص بـ«**ألف ليلة وليلة**».

(٢٤) أ‌لن و. شورتر، **الحياة اليومية فى مصر القديمة**، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة محرم كمال، (سلسلة الألف كتاب الأولى ـ ٤٩)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٦، ص١٢٣.

(٢٥) فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، ترجمة نبيلة إبراهيم، الألف كتاب، القاهرة، د.ت. ١٩٥٦، ص٩١ ـ ٩٩.

(٢٦) نجيب ميخائيل إبراهيم، **مصر والشرق الأدنى القديم** جـ٤، دار المعارف ط٢، القاهرة ١٩٦٦، ص٤٩١.

(٢٧) جون ولسون، **الحضارة المصرية**، ترجمة أحمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د.ت، ص٣٥٦

(٢٨) Gardiner, Sir Alan, **Egyptian Grammar**, Oxford Univeristy Press, 3rd ed., 1973, p.5.

(٢٩) جان يويوت، **مصر الفرعونية**، ترجمة سعد زهران، مراجعة عبد المنعم أبوبكر (سلسلة الألف كتاب الأولى ٦٠١)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص٩٢.

(٣٠) المرجع السابق، ص١٥٥.

(٣١) بيلوفا، **منجزات علم المصريات السوفيتى**، ضمن كتاب: **الجديد حول الشرق القديم** لمجموعة مؤلفين سوفييت، ترجمة جابر أبى جابر وحاتم الضامن، دار التقدم، موسكو ١٩٨٨، ص١٣٨.

(٣٢) أ‌لن شورتر، مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣٣) جمال الدين الشيال، **الأدب المصرى القديم**، ضمن كتاب: **تراث مصر القديمة** لمجموعة مؤلفين، القاهرة، دار المقتطف ١٩٣٦، ص١٣٢ / ٣.

(٣٤) جوستاف لوفيفر، مرجع سابق، ص

(٣٥) سليم حسن، **الأدب المصرى القديم** جـ(١)، ص٢٠.

(٣٦) المرجع السابق، ص٣.

(٣٧) حسن طلب، **مشكلة القيم فى الفكر الفلسفى اليونانى وأصولها فى الفكر المصرى القديم**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٨٤، الفصل الخاص بالانتشارية.

(٣٨) جوردون تشايلد، **التطور الاجتماعى**، ترجمة لطفى فطيم، مراجعة كمال الملاخ، سلسلة الألف كتاب الأولى(٥٩٩)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦ ،ص٢٥.

(٣٩) جمال حمدان، **شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان**، جـ٢، عالم الكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص٣٩٢ / ٣. وقد أطلقت هذه المدرسة على المصريين القدماء كما يوضح جمال حمدان اسم «أبناء الشمس»، الذين نشروا عبادة الشمس فى كل مكان وصلوا إليه، ولذا فقد أطلق إليوت سميث على الحضارة المصرية اسم «حضارة الشمس والحجر Heliolithic Culture».

(٤٠) و. ج. بيرى، **نمو الحضارة**، ترجمة لويس اسكندر، مراجعة على أدهم، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٣٥)، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦١.

(٤١) Smith, G. Elliot, In The Beginning, Watts & Co., 2 nd ed. London 1934, p. 99.

(٤٢) Ibid, p. 101.

(٤٣) Ibid, pp.102 \ 3.

(٤٤) Ibid, 102.

(٤٥) Ibid, 104.

(٤٦) و.ج. بيرى مرجع سابق، ص١١١ / ٣.

(٤٧) المرجع السابق، ص١٢٥.

(٤٨) صاحب هذا الكشف المثير هو الإنجليزى كراوفورد O.G.S. Crowford، انظر: بيرى، ص٨٠ / ٨١.

(٤٩) جمال حمدان، مرجع سابق، جـ٢. ص٣٦٨

(٥٠) Childe, V.G., **Progress and Archeaolgy**, Watts & Co., 1944, p.57.

(٥١) Okpewho, **Isidore, Myth in Africa**, Cambridge University Press, 1983, p.p.15 - 20.

(٥٢) وقارن أيضاً يورى سوكولوف، **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمى شعراوى وعبدالحميد حواس، مراجعة عبدالحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٧١، ص٩١ وما بعدها.

(٥٣) المرجع السابق، ص ١١٠.

(٥٤) روث بندكت، **ألوان من ثقافات الشعوب**، ترجمة عمر الدسوقى ومحمد محمد عبدالرحمن ومحمد مرسى أبوالليل، مراجعة حسن محمد جوهر، لجنة البيان العربى، القاهرة د.ت.، ص٣٣.

(٥٥) يورى سوكولوف، مرجع سابق، ص٩٢.

(٥٦) المرجع السابق، ص٩٣.

(٥٧) اتين دريوتون وجاك ڤانديه، **مصر**، ترجمة عباس بيومى، مراجعة محمد شفيق غربال وعبد الحميد الدواخلى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د.ت، ص٢٩٣.

(٥٨) و.ب. إيمرى، **مصر فى العصر العتيق**، ترجمة راشد محمد نوير ومحمد على كمال الدين، مراجعة محمد عبد المنعم أبوبكر، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٠٦)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٧ ص١٩٣.

(٥٩) سيد مظفر الدين ناداى، **التاريخ الجغرافى للقرآن**، ترجمة عبد الشافى غنيم عبد القادر، مراجعة حسن محمد جوهر، سلسلة الألف كتاب الأولى(٦٧)، لجنة البيان العربى، القاهرة ١٩٥٦؛ ويعتبر هذا الكتاب فى مجمله، خاصة من الفصل العاشر ص١٣٦ حتى نهايته، من المحاولات الرائدة التى عبرت عن وجهة النظر الإسلامية فى دراسة الشعوب البائدة التى تحدث عنها القرآن الكريم.

(٦٠) سيد القمنى، **النبى إبراهيم والتاريخ المجهول**، سينا للنشر ط(١)، القاهرة ١٩٩٠، مواضع متفرقة.

(٦١) محمد عزة دروزة، **عروبة مصر قبل الإسلام وبعده**، المكتبة العصرية ط(٢)، بيروت ١٩٦٣، ص١٥ وما بعدها.

(٦٢) سبتينو موسكاتى، **الحضارات السامية القديمة**، ترجمة السيد يعقوب بكر، دار الكاتب العربى، القاهرة د.ت، ص١٩٨.

(٦٣) المرجع السابق، ص٣٦٠ من هوامش المترجم.

(٦٤) المرجع نفسه، ص٢٢٢.

(٦٥) محمد أنور شكرى، **العمارة فى مصر القديمة**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص٢١.

(٦٦) سورة الحجر، آية ٨٢.

(٦٧) الأصطخرى، **المسالك والممالك**، تحقيق محمد جابر عبد العال الحينى، مراجعة محمد شفيق غربال، دار القلم. القاهرة ١٩٦١، ص٢٤.

(٦٨) نشوان الحميرى، **شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم**، طبعة وزارة الثقافة والإعلام اليمنية، صنعاء ١٩٨١، ص١٠٩. ومما له دلالة هنا، أن المؤلف يعلق على وجود «هرم» باليمن بقوله: «والهرمان بمصر فيها ـ (هكذا؟) ـ بناء عجيب يقال إنهما قبران للملكين من ملوك مصر الأولين».

(٦٩) جيمس هنرى بريستد، **تطور الفكر والدين فى مصر القديمة**، ترجمة زكى سوس، دار الكرنك، القاهرة ١٩٦١، ص٧٩ ـ ٨٤، قارن أيضاً: جون ولسون فى كتابه المشار إليه فى الهامش (٢٧)، ص١١٧ وما بعدها، حيث يعتبر «ولسون» أن مبدأ الخلق من الكلمة يعبر وحده عن الجانب الفلسفى فى الفكر المصرى.

(٧٠) سبتينو موسكاتى، مرجع سابق، ص٣٦١ من هوامش المترجم.

(٧١) **لسان العرب**، مادة «آلة».

(٧٢) Lewis, C.S., An Experiment in Criticism, Vikas Publishing House PVT Ltd, 1979.

حيث يرد هذا الكتاب نشأة القصة إلى الأسطورة فى الفصل الخاص المعنون On Myth.

(٧٣) عمر رضا جحالة، **معجم قبائل العرب**، جـ(١)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨، مادة (خزاعة).

(٧٤) ابن الزبعرى، **ديوانه**، جمع يحيى الجبورى، مؤسسة الرسالة ط(٢)، بيروت ١٩٨١، ١١ / ٣٧..

(٧٥) النويرى، **نهاية الأرب فى فنون الأدب**، س(١)، وزارة الثقافة والإرشاد القومى د.ت. ص٣١٢.

(٧٦) حسن طلب، **مضاض بن عمرو الجرهمى: أول من وصلنا شعره من الجاهليين الأوائل**، دراسة منشورة بالملحق الأسبوعى لجريدة «الراية» القطرية، ١٩٨١/٧/١. قارن أيضاً: ـ فاروق خورشيد، فى الرواية العربية: **عصر التجميع**، دار الشروق ط (٢) القاهرة ١٩٧٥، الفصل المعقود عن «مضاض ومى» ص٨٩ وما بعدها، وعن «الحارث بن مضاض» ص١٠٧ وما بعدها.

(٧٧) الخطيب البغدادى، **تقييد العلم**، تحقيق يوسف العشى، دار إحياء السنة النبوية ط(٢)، ١٩٧٤، ص٤٩ وما بعدها.

(٧٨) ابن منظور، **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، جـ(١)، تحقيق روجيه النحاس ورياض عبد الحميد مراد ومحمد مطيع الحافظ، دار الفكر ط (١)دمشق ١٩٨٤، ص١١٤.

(٧٩) مصطفى ماهر، **مختارات من الأدب القصصى الألمانى ـ العصر الوسيط**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٣، ص٥.

(٨٠) Kabir, Humayun, **The Indian Heritage**, Asia Publishing House 3rd ed., reprinted 1964.

(٨١) انظر: **بلوهر وبوذاسف**، تحقيق دانيال جيماريه، دار الشرق، بيروت ١٩٨٦.

(٨٢) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف(١) القاهرة ١٩٥٩، ص١٤.

(٨٣) ابن الجوزى، **تلبيس إبليس**، مكتبة المدنى، جدة ١٩٨٣، ص١٧٢ وما بعدها.

(٨٤) نذير العظمة، **المعراج والرمز الصوفى**، دار الباحث ط(١)، بيروت ١٩٨٢، ص١٢٣، وقد تضمن هذا الكتاب تحقيقا لمخطوطة (معراج النبى).

(٨٥) انظر مثلاً: ابن عربى، **الإسراء إلى المقام الأسرى**، تحقيق سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر ط(١)، بيروت ١٩٨٨.

(٨٦) بروكلمان، مرجع سابق، جـ(٦)، ص١٦٣.

(٨٧) انظر: أبوجعفر أحمد بن يوسف، **المكافأة** تحقيق أحمد أمين وعلى الجارم بك، المطبعة الأميرية ط(١)، القاهرة ١٩٤١.

(٨٨) انظر: عثمان بن يحيى الميرى، **مختصر رونق المجالس**، دار الإيمان ط(١)، بيروت ١٩٨٥، وعلى هامش هذا الكتاب كتاب آخر مهم من كتب القصص لابن الجوزى، بعنوان ملتقط الحكايات.

(٨٩) انظر: ابن عبد البر القرطبى، **بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس**، تحقيق محمد مرسى الخولى ومراجعة عبد القادر القط، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.

(٩٠) ابن عمر اليمنى، **مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب**، تحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١، ص٢.

(٩١) أحمد محمد الشحاذ، **الملامح السياسية فى حكايات ألف ليلة وليلة**، وزارة الثقافة والإعلام ط(٢) بغداد ١٩٨٦، ص٤٠٢.

(٩٢) بروكلمان، مرجع سابق، جـ٦، ص١٦٧.

(٩٣) انظر: أبو المطهر الأزدى، **حكاية أبى القاسم البغدادى**، طبعة مصورة عن تحقيق المستشرق آدم ميتز A. Mez، هيدلبرج ١٩٠٢.

(٩٤) انظر: كتاب **الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**، طبعة مصورة عن تحقيق المستشرق هانز فير H. Wehr، فيسبادن ١٩٥٦.
(٩٥) فاطمة حسين المصرى، **الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٨٦، وتسوق الباحثة رأى عالم السنسكريتية «تيودور بينفى» فى أن حاجة الديانة البوذية الشديدة إلى القصة بوصفها وسيلة من وسائل تنمية الخيال وتهذيبه، هى التى جعلت من الهند فى رأيه الموطن الأول للقصة، ثم تورد الباحثة آراء العلماء الذين عارضوا «بينفى».
(٩٦) لوفيفر، مرجع سابق، ص٢٠، والهامش فى الصفحة نفسها.
(٩٧) المرجع السابق، ص٢١١، ويناقش لوفيفر فى التقديم لهذه القصة مسألة الأصل الآسيوى لفكرة خصلة شعر الفتاة ودورها فى جلب العاشق.
(٩٨) اتيين دريوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص٤٥٥.
(٩٩) أبودلف، **الرسالة الثانية**، تحقيق بطرس بولجاكوف وأنس خالدوف، ترجمة محمد منير مرسى، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٠، ص٨٩.
(١٠٠) سليم حسن، **مصر القديمة**، جـ١٣، دار الكتاب العربى، القاهرة د.ت، ص١/٦٣٠.
(١٠١) أبودلف، مرجع سابق، ص ٩٥ ـ ٦.
(١٠٢) انظر نص قصة «كوارث ونأمون» فى ترجمة لوفيفر المذكورة أعلاه، ص٢٩٢.
(١٠٣) سليم حسن، **الأدب المصرى القديم**، جـ(١)، ص١٠١.
(١٠٤) رالف لينتون، **دراسة الإنسان**، ، ترجمة عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٤، ص٤٥٢.
(١٠٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص١٥١.
(١٠٦) كريستيان ديروش نوبلكور، **توت عنخ آمون**، ترجمة أحمد رضا ومحمود خليل النحاس، مراجعة أحمد عبدالحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٧٤، ص٣٨
(١٠٧) أحمد محمد الشحاذ، مرجع سابق، ص٧١ وما بعدها.
(١٠٨) لوفيفر، مرجع سابق، ص٧/١٣٦.
(١٠٩) المرجع نفسه، ص٩١.
(١١٠) عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم** جـ(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ط(٢)، القاهرة ١٩٧٦، ص٥٠/٣٤٨.
(١١١) سليم حسن، **الأدب المصرى** القديم جـ(١)، ص٤٨.
(١١٢) جوستاف لوبون، **الحضارة المصرية**، ترجمة صادق رستم، القاهرة، د.ت. ص٣٠/١٢٨.
(١١٣) **ألف ليلة وليلة**، طبعة مكتبة محمد على صبيح، القاهرة د.ت، المجلد الرابع، ص٥٧ ـ ٥٩ من «حكاية التاجر مع معشوقته زين المواصف»، ويتكرر ذلك بصيغ أخرى، انظر مثلاً «حكايات تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»، كتاب **ألف ليلة وليلة**، المجلد٣، ص١٣٨ ـ ١٧٧.
(١١٤) لوفيفر، مرجع سابق، ص٩/١٨٨.
(١١٥) **ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق..
(١١٦) اتيين دريوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص٥٤٩.
(١١٧) لوفيفر، مرجع سابق، نص قصة الأخوان.
(١١٨) **ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق، **حكاية قمر الزمان**.
(١١٩) أشار إلى هذا التأثير كل الباحثين الذين درسوا **قصة الأخوان** تقريباً.
(١٢٠) عبدالعزيز صالح، مرجع سابق، قصة **نجاة الملاح** ص٣٤١ وما بعدها، أما «لوفيفر» فيسمى هذه القصة **الغريق**، انظر ص٧٤ وما بعدها.
(١٢١) يتفق كل الباحثين فى علم المصريات على أن هذه القصة هى أصل ما جاء فى «السندباد البحرى»، انظر مثلاً:
James, T.G.H., **An Introduction to Ancient Egypt**, British Museum, 1979, p.110.
(١٢٢) انظر : عبد القادر حمزة، مرجع سابق، جـ(١)، ص٧٦ ـ ٨١، حيث يعقد المؤلف مقارنة بارعة بين قصة **الغريق** المصرية. وما جاء فى أوديسا هوميروس عن مغامرات «عوليس»، وهى مقارنة لاتدع مجالا للشك فى أن القصة المصرية، هى الأصل الذى نقل عنه الشاعر الإغريقى، ويؤيده فى ذلك «لوفيفر»، انظر كتابه المذكور ص٧٦.
(١٢٣) **ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق، قصة **الأميرة زين المواصف**.
(١٢٤) انظر نص القصة فى كتاب لوفيفر المذكور أعلاه.
(١٢٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص٢٢١.
(١٢٦) هيرودوت، الجزء الثانى من تاريخه بعنوان **هيرودوت يتحدث عن مصر**، ترجمة محمد صقر خفاجة ومراجعة أحمد بدوى، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ف٧٣ ص١٧٨ ـ ٩. قارن ماذكره «راندل كلارك» تحت عنوان: **العنقاء The Phoenix** فى كتابه المذكور أعلاه، ص ٢٤٥ ـ ٩ من الأصل الإنجليزى وص. ٢٤١ ـ ٤ من الترجمة العربية. وحول خبر القضاء على العنقاء فى بلاد العرب على يد «خالد بن سنان العبسى» انظر:
ـ ابن سعيد الأندلسى، **نشوة الطرب** جـ٢، تحقيق نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٨٢، ص٥٤٤.
(١٢٧) انظر قصة «**الأخوان**» فى لوفيفر، ١٩٨ وما بعدها.
(١٢٨) انظر قصة «**أميرة بختان**» فى لوفيفر، ص٢٩٣ وما بعدها.

المسخ
فى حكايات ألف ليلة وليلة

أميمة أبوبكر*

تعـوّذ بالإله من المسـوخ
وسله أن تكون من النسوخ
لقد خاب امرؤ يمسى ويضحى
ينقل فى فسوخ أو رسوخ[1]

إذا كانت كلمة (metamerphosis) تشير فى الأصل إلى نوع من الحكايات الخرافية المعروفة فى اليونانية القديمة منذ «هوميروس»؛ حيث لم يكن التغير السحرى لصور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من شكل لآخر مشروطاً فى ذلك بالانتقال من مستوى معين إلى آخر، فإن الكلمة العربية المرادفة لها ـ المسخ ـ تعنى بالأخص تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وقلب الخلقة من أصلها إلى شئ آخر (كما ورد فى «اللسان»)، أى أن الانتقال يكون من حال عليا إلى حال دنيا؛ فقد جاء فى الآية الكريمة: «ولو نشاء لمسخناهم على مكانتهم فما استطاعوا مضياً ولايرجعون» (يس/٦٧). فاستخدام هذه الكلمة يوحى بأن المسخ إنما يكون انتقالا من أعلى إلى أدنى، كما أشار إلى ذلك ثروت عكاشة فى تقديمه لترجمة كتاب (ميتامورفوزس) للشاعر الرومانى «أوفيد»[2]. ففى مجال عقيدة التناسخ، إذن، يكون «النسخ» هو نقل الروح إلى جسم أرفع، و«المسخ» نقل الروح إلى ذوات أربع، و«الفسخ» نقل الروح إلى الحشرات، و«الرسخ» نقل الروح إلى النبات والجماد[3].

وهذا ما يحدث فى حكايات المسخ المتضمنة فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتحول الآدميون فى هذه

* مدرس بقسم اللغة الإنجليزية: كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الحكايات إلى حيوانات مختلفة. وتدعو تفاصيل هذه التحولات الخلقية، من الصورة البشرية إلى الصورة الحيوانية، إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالى وتكرارها بطريقة نمطية معينة تمكننا من استخلاص معان أدبية ورمزية. وقد اعتبرت «ميا جيرهارد» أن طريقة تناول المسخ فى (الليالى) ــ بصرف النظر عن أصوله الأسطورية غير العربية ــ إنجازاً أدبياً لعنصر الابتكار العربى[٤]. نحن، إذن، بصدد عزل وعرض هذه المشاهد القائمة فى حكايات مثل «الجنى والتاجر» و«الحمال والثلاث بنات» و«سيدى نعمان» لنرى كيفية استخدامها والعناصر التى تؤكدها.

وفى الآداب الأخرى بصفة عامة، يكتسب موضوع التحولات ومسخ الكائنات بطبيعته أبعاداً وإيحاءات خاصة، ويناقشه الدارسون باعتباره «تيمة» أدبية تشير إلى الانفصال بين الجسد والوعى أو العقل، بين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلى للشخصية الممسوخة، وهو ما أسماه أحد الكتاب «محنة استمرار الوعى»[٥]، فينتج عن هذا انسلاخ الشخصية وانعزالها؛ ليس فقط عن نوع المخلوقات الذى تنتمى إليه، ولكن أيضاً عن ذاتها الأساسية والمقومات التى تربطها فى الأصل بشكل معين، فكأنه كابوس مفزع يسجن الوعى فيه داخل جسد غريب لايعرفه، رغم أنه يتحرك ويتنفس به. وهكذا، يصبح المسخ تجسيداً «للعقل المنعزل عن النفس»[٦]. ولايفوتنا الإشارة هنا إلى الفكرة النواة فى مشاهد المسخ القائمة عند «أوفيد»؛ مثل مشهد «إيو» الحسناء التى مسخها الإله «جوبيتر» إلى بقرة (انظر ترجمة ثروت عكاشة، ص ٤٦). وفى رأى ناقد آخر، فإن التحول أو المسخ له أشكال متنوعة، ودراسته تقع فى مجالات تتراوح بين علم الأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الجمال، ودراسة الأديان. أما عن «التحول الأدبى» (literary metamorphosis) المستخدم فى الأنواع الأدبية المختلفة، فله علاقة «بالبحث عن الهوية»[٧]: الانفصال والخروج إلى «الآخر» لتعرف كنه الهوية الأصلية من جديد. فانعزال النفس المفكرة الواعية عن الجسد، يتيح الفرصة لاستكشاف هذه الهوية الكامنة فى طبيعتها المعنوية المجردة. ويجد الكاتب فى النظريات الفلسفية عن النفس (Theories of the self) وفى الدراسات السيكولوجية عن الانقسام الداخلى للنفس (divided self)، ما يلقى الضوء على التحليل النقدى للموضوع، فيظهر المسخ تجسيدا صارخا «لحالة الانقسام فى الشخصية الإنسانية»[٩]. ويستخدم الكاتب صورة «الخنزير الفاغر فاه» (The gaping pig) ــ وهو عنوان الكتاب ــ مثالا تصويريا لما يوحى به المسخ الحيوانى؛ فيشرح كيف أن من عادة حيوان الخنزير أن يفتح فكيه على آخرهما بصورة غريبة متكررة حتى ليبدو كأنه يضحك ضحكاً هستيرياً، فى حين أنه يقوم بالحركة نفسها التى تبدر منه عندما يصرخ. هل هو يضحك؟ هل هو يصرخ؟ إن هذه الضحكة/ أو الصرخة المكتومة تتحدى البشر فى محاولتهم فهم الطبيعة الحيوانية أو الإنسانية، ووضع الفواصل والفروق بين عوالم الخلق المختلفة.

ولاشك أن موضوع المسخ الحيوانى فى (ألف ليلة وليلة) يدخل فى مجال الحديث عن الأصول الهندية واليونانية للخرافات فى (الليالى)[١٠]، ويرتبط بعقيدة تناسخ الأرواح الهندية، وهى أهم عنصر فى إيجاد قصص الحيوان فى الأدب الشعبى. فخلفية المسخ إذن لها شقان: الشق الأول يخص حكاية الحيوان الشعبية، والشق الثانى يخص عالم السحر والخوارق. ونحن نعرف أن حكاية الحيوان من أصل هندى من حيث الهيكل والفكرة الأساسية، ولها أيضاً أصل يونانى فى خرافات (إيسوب)، فيجتمع هذان الفرعان فى استخدام الحيوان للوعظ ولغرض تهذيبى. ولكن، بينما يتصرف الحيوان باعتباره حيوانا فعلاً فى الحكايات اليونانية القديمة، نجده فى الفلكلور الهندى يتصرف تصرف الإنسان ويتكلم بلسانه

كما أن له مراتب الإنسان، كأن يكون الأسد مثلاً فى مقام الملك أو الثعلب وزيراً.. إلى آخره[11]. أما المسخ، فهو يبدو كأنه الوسيلة المثلى للجمع بين الحالتين، كما سيظهر لنا عند عرض الحكايات. وقد كتبت سهير القلماوى عن هذين القسمين فى قصص الحيوان:

«القسم الأول الذى يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم...، والقسم الثانى الحيوان فيه مجرد رمز كما نجد فى الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتقمصها شخصية القصة»[12].

والعبارة الأخيرة إشارة إلى حكايات المسخ التى سنعتبر أنها تحمل بالفعل دلالات رمزية.

ويوضح لنا عبد الحميد يونس أن حكاية الحيوان من أقدر وأقدم أشكال الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهى شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى، ويعد امتداداً للأسطورة بصفة عامة:

«والراجح أن الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان يتسم بالاقتصار على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر. وهذا هو السبب الذى جعل الدارسين يضعون هذا النمط التفسيرى فى مقدمة السياق الزمنى الذى استغرقته حكايات الحيوان. ومن هنا فإنها تخلو أو كانت تخلو من تأكيد المثل الأخلاقية أو الوعظ الاجتماعى. ويبدو أنها تفرعت بعد هذا الطور إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: (١) الخرافة (التى تستهدف غاية أخلاقية)، (٢) ملحمة الوحوش»[13].

أما الشق الثانى المتعلق بالمسخ فى (الليالى)، فهو عالم السحر والخوارق. فالتحولات كلها تحدث بسبب أعمال السحر الذى تمارسه الجن والعفاريت والحوريات وبعض النساء اللاتى تعلمن أسرار السحر والقدرات الخارقة، فيقمن بمسخ إنسان أو آخر إلى كلب أو قرد ...إلخ، وفى بعض الأحيان، يعود الشخص إلى صورته الإنسانية الأولى أو لايعود، وهى طبعاً أحداث تقدم على أنها ممكنة الوقوع أو جزء من الواقع. وهذا الواقع السحرى أو المنطق السحرى الخاص بعالم الخيال فى الحكايات، هو ما أسماه «لوتز روخريك» فى دراسته عن دور الواقع فى الحكايات الشعبية بـ«الرؤيا السحرية للعالم»[14]. بالنسبة إلى «روخريك»، يأتى السحر فى مرحلة متأخرة من تطور العلاقة بين الإنسان والحيوان، كما صورها الأدب الشعبى عامة. ففى بادئ الأمر، وجد أن المسخ كان يرد بالحكايات دون اللجوء إلى عامل السحر أو الخوارق، فكان مسخاً إرادياً يتم بسهولة وسلاسة، فيغير المخلوق نفسه من صورة إلى أخرى دون الحاجة إلى تفسير الظاهرة، كأنها نتيجة طبيعية للاختلاط المتأصل فى القدم بين الإنسان والحيوان. ولكن، مع التطور الفكرى للإنسان وتنامى وعيه بذاته، يزداد الإدراك أو الوعى بالفروق بينه وبين الحيوان. وظهر ذلك فى عنصر السحر والخوارق لتفسير حوادث المسخ. وهذه المرحلة التى تحتاج فيها القصص إلى شخصية ساحر أو جنى ليمسخ إنساناً إلى حيوان. وبعد ذلك تأتى مرحلة تأثير الفكر الدينى، ويصبح السحر مرتبطاً بخصائص شيطانية شريرة، والمسخ نتيجة الاستخدام المحرم للسحر الأسود المؤذى والضار، لأن فيه تعارضاً مع الخلقة الأصلية للإله؛ فالله وحده هو القادر على المسخ باعتباره نوعاً من أنواع العقاب. ومن هنا «يصبح المسخ إلى الحيوان عملية مهينة فيها تجريد من الإنسانية وتحقير»[15]، وهو عقاب تستحقه الشخصية الشريرة. أى أن توظيف المسخ هكذا، فى هذه المرحلة، يدل على أن الحكاية الشعبية أصبحت نوعاً أدبياً محدد الخصائص بذاته تركب أو تجمع حسب حس فنى واضح، فتتطلب القواعد الفنية، لمثل هذا النوع القصصى، أن التيمة التى

سيطرت على مسار الحكاية ـ عقدة التحول ـ يجب أن تحل بعودة الشخصية الرئيسية (الطرف البرئ أو الضحية) إلى الشكل الإنسانى، بينما تمسخ الشخصية الشريرة إلى حيوان بصفة نهائية بغرض الحط من قدرها وتحقيق نوع من العدالة. وهذا ما يحدث فى حكايات (الليالى)، عندما يتجرع الطرف البادئ بفعل من أفعال الظلم كأس المسخ نفسها. يقول «روخريك»:

«كان المسخ فى الأصل تعبيراً عن واقع وحقيقة (magical reality) فى الحكاية الشعبية ثم أصبح مجرد تيمة أو صيغة: المسخ نتيجة للسحر الأسود ثم التحرر منه والنهاية السعيدة»[١٦].

من خلال أحداث المسخ فى حكايات (ألف ليلة)، يتضح الآتى: أن الإنسان يمتلك هوية واحدة من الممكن أن تعبر عن نفسها أو تظهر مجسدة فى أكثر من صورة؛ وهى تجربة فريدة يتم الخلط فيها بين الصورة الحيوانية والذات الإنسانية. والحكايات تسجل هذه التجربة بدقة واهتمام. نلاحظ التأكيد على آلية التحول نفسها وتسجيل أثرها فى تصرف المخلوق الممسوخ الذى يتحرك ويسلك سلوك الحيوان، بما للحيوان من وظائف جسدية بعينها، منها عدم القدرة على الكلام مثلاً، إلا أنه من حيث الفهم والإدراك والشعور... يظل للممسوخ قدرات الإنسان، وهذه هى «الحالة المختلطة» التى ذكرتها جيرهارد[١٧].

إن هذه الحالة المثيرة لها أبعاد كثيرة:

أولاً:

هى تأكيد الرابطة القديمة التى تؤدى إلى وضع الإنسان والحيوان على قدم المساواة، حيث سهولة وإمكان حركة الروح من مخلوق إلى آخر، ودفعها إلى خوض «تجربة (أنا) حيوانية أخرى»[١٨]؛ كأن المسخ مجرد غطاء حيوانى يحجب النفس الإنسانية لفترة ما. وفى رأى «روخريك» يدل هذا على الفهم الشعبى القديم القائل بأن الحيوان ما هو إلا مخلوق إنسانى فى الأصل، ولكن محول أو ممسوخ إلى شكل حيوانى[١٩].

ثانياً:

هذه الحالة المختلطة تمثل دراسة مبتكرة لطبيعة الحيوان من منظور إنسانى ـ من وجهة نظر الممسوخ نفسه أو أقرب شخصية إليه ـ كأن يسرد المشهد مثلاً من داخل نطاق التجربة الإنسانية فى بعدها الحيوانى (مثل الصعلوك الثانى فى حكاية «حمال بغداد» و«سيدى نعمان» ...).

ثالثاً:

من حيث الدلالة الرمزية، نجد أن تأكيد تجربة التحول نفسها من شكل إلى آخر مع عدم تغير جوهر المشاعر والخصائص الذاتية، يمثل فكرة الاستمرار والاختلاط بين مخلوقات ونطاقات وعوالم قد تبدو متباينة؛ وهى صورة مجسدة لطمس أى فواصل أو فوارق ولتخطى الحدود؛ وقد أطلقت سهير القلماوى، على هذا الوضع «الاختلاط الخيالى»[٢٠]، أى خلق وجود خرافى متلون تختلط فيه الأشكال والهويات فى سلاسة عجيبة. ولكن يلاحظ أن هذا الوجود الخرافى تواجهه، فى أغلب الأحيان، النزعة إلى تصحيح هذا الوضع المختلط، وإرجاع درجات الخلق إلى ترتيبها الأصلى ومستوياتها المعروفة من أعلى إلى أدنى، وهذا يتمثل فى اتجاه الحكاية إلى إبطال السحر والوصول إلى «وضع أصل»، فيه يعود الإنسان إنساناً والحيوان حيواناً، كما يتمثل فى فكرة السجن داخل شكل مكبل وعدم القدرة على التعبير والانحطاط إلى مستوى القبح... إلى آخره. فهناك، إذن، شد وجذب بين عالمين: عالم اختلاط الفواصل وطمس معالم بنية الواقع (المسخ) وعالم الحدود الطبيعية الموضوعة واحترام مستويات الخلق.

الحكاية الأولى ـ حكاية الجنى والتاجر ـ صنفت على أنها من الخرافات ذات الأصل والنمط الهندى، إلا

أن د.ب ماكدونالد أكد أنها من أصل عربى؛ إذ هى عربية الطراز تمت إلى الصحراء بصلة واضحة، ويرويها «المفضل بن سلمة» المتوفى ٨٦٥م فى الكتاب الذى صنفه فى الأمثال وسماه (الفاخر) (٢١)، وقدم هذا باعتباره دليلا على استخدام الإطار الفارسى أو الهيكل الهندى ولكن لجمع حكايات عربية أصيلة. على أية حال، هدفنا هو أن نتأمل جزئية المسخ التى استخدمت لبناء الحكاية حولها. إن قصص الشيوخ الثلاثة التى يحكونها للجنى لإنقاذ حياة التاجر، تبدأ بأن كل واحد منهم يسافر فى صحبة حيوان هو فى الأصل إنسان ممسوخ، عقابا على شر ارتكبه.

الغزالة التى يصطحبها الشيخ الأول هى فى الحقيقة زوجه الأولى التى سحرت زوجه الثانية إلى بقرة وولدها منه إلى عجل، ثم عوقبت بعد ذلك بأن تحولت هى نفسها إلى غزالة. أى أن الحكاية تحتوى على مسخ مزدوج لطرف برئ ـ الضحية ـ ثم للطرف الجانى (أى أنه ظلم أو عقاب مستحق)، مما يشير إلى وضع مقلوب يجب أن يصحح. ولكن ما يسترعى الانتباه هو الاهتمام السردى بتفاصيل تصرفات المخلوقات الممسوخة وسلوكها؛ فعندما يهم الشيخ بذبح البقرة «تصيح وتبكى بكاء شديداً»، ويتكرر الشئ نفسه مع العجل الذى «يقطع حبله ويجرى» إلى الشيخ الذى «يتمرغ ويولول ويبكى». فالشعور الإنسانى والفهم والإدراك، بل القدرة على إظهار مشاعر الخوف والترجى، هى ملامح من صميم هذه الخرافة، ولولا هذه الجزئية بالذات ما كان للحكاية من أثر فى نفس سامعها الجنى، ولا كان لها تأثير من الناحية الفنية على قارئها. فالهوية الإنسانية تشع من تحت الغطاء أو الجلد الحيوانى، ولكن دون القدرة الكاملة على الاتصال أو الإفصاح (المتمثل فى الكلام المباشر طبعاً)، مما يكسب المشهد سمة الكابوس: تطويق وانغلاق جسدى لروح تبغى الخلاص والإعلان عن نفسها، ولاتستطيع أن تتحرك إلا من خلال قدرات جسمانية محدودة بطبيعة الشكل الحيوانى التى حبست فيه. ويذكرنا هذا أيضاً بأوفيد، فها هى «إيو» مرة أخرى التى مسخت بقرة:

«ولقد أنكرتها جنيات البحر وما عرفنها... وبقيت مثار إعجاب الأب ودهشة شقيقاتها يطعمها الأب بيديه الأوراق التى يقتطفها فتلثم يديه بفيها وتعلقهما بلسانها، وهى لاتملك أن تفصح عن شئ وتلمس هذا العجز من نفسها فتنهمر دموعها»(٢٢).

وهناك كذلك الحورية الأركادية التى مسخت دبة، والتى تتحول توسلاتها إلى زمجرة مخيفة:

«فأخذت تبث حزنها بأنين متصل وتفزع للسماء برفع يديها بعد تحولهما إلى قدمين»(٢٣).

أما فى حكاية الشيخ، فتنفذ بصيرة ابنة الراعى إلى «حقيقة» هذا المخلوق ـ العجل ـ إلى ما وراء صورته الظاهرة، وهى الطرف الذى يستطيع تخليصه وإرجاعه إلى صورته الأولى، لتطابق الشكل مع الجوهر أو الروح، بعد أن مثل المسخ نزعاً واضطراباً للهوية. ورغم حل العقدة فى نهاية الحكاية وعودة الابن الممسوخ إلى هيئته الإنسانية، فإن عقاب الزوجة الأولى يكون فى مسخها إلى غزالة وبقائها على ذلك فى صحبة الشيخ زوجها، وهو المشهد الذى بدأنا به. فلا يزال إذن الاتجاهان متمثلين فى الحكاية: العالم المختلط فى هويات مخلوقاته، والعالم المحافظ على الحدود والفواصل.

وفى حكاية الشيخ الثانية الذى يصطحب معه كلبتين، هما أخواه اللذان حاولا قتله بإلقائه من سفينة كان الثلاثة عليها، وعندما تنقذه زوجه (العفريتة) تعاقب الأخين بمسخهما إلى كلبتين، وقد جريا إلى الشيخ أخيهما «وبكيا وتعلقا به». فالمسخ هنا أيضا يرتبط بعقاب، ويتضمن كذلك فكرة الإنسان المحبوس فى جسد

لاينتمي إليه، ويسعى دون جدوى إلى الإفصاح عن مشاعره الإنسانية. وفي حكاية الشيخ الثالثة تكرار لنمط الأولى: المسخ المزدوج والزوجة الشريرة الخائنة التي تبدأ بممارسة السحر ومسخ الزوج إلى كلب عند اكتشافه خيانتها، ثم عقابها بواسطة بنت الجزار بتحويلها إلى «بغلة»، وهنا نجد الزوج الممسوخ إلى كلب يذهب إلى دكان جزار ليأكل من فضلات اللحم، وهو التصرف «الطبيعي» لحيوان يسعى لإشباع جوعه. والبغلة يسألها الجنى في آخر الحكاية عن صحة قصتها فترد عليه بأن «تهز رأسها للإشارة بنعم»، وهي محاولة أخرى للاتصال والتعبير والخروج من الصورة التي تم حبسها فيها؛ فهي برغم سجنها في صورة جديدة، مازالت تفهم وتستطيع الرد في حدود طاقاتها الجديدة.

(أ) تبدأ الحكايات الثلاث وتنتهي بمشهد يجمع بين إنسان وإنسان آخر ممسوخ، يعود الضحية إلى صورته الأولى ولكن الجاني يبقى على حاله.

(ب) في القصص إشارات مهمة إلى سلوك الإنسان الممسوخ وفهمه وإدراكه، ومحاولاته غير الناجحة تماما في الاتصال، وكل هذه الإشارات تعبر عن هوية مختلطة.

(جـ) تقدم الحكايات عالماً متلوناً متغيراً؛ تطمس فيه بسهولة الفروق بين الإنسان والجن والحيوان، ويقابله الاتجاه إلى تصحيح الأوضاع وتأكيد الفرق بين الإنسان المكرم والحيوان الأدنى منه على سلم الكائنات. وتتكرر تلك العناصر بنوع من التوسع في حكايات المسخ الأخرى. أي أن حكاية «الجنى والتاجر» هذه تعتبر القصة النواة، بالنسبة إلى موضوع التحول، التي ستتشعب منها خيوط مماثلة، كما سنرى.

مثلاً، في حكاية «حمال بغداد والثلاث بنات»، تأتي حكاية الصعلوك الثاني مع العفريت الذي اتهمه بخيانة عروسه الصبية معه، فأراد أن يسحره على أي صورة يختارها: كلبا أو حمارا أو قردا، باعتبار ذلك السحر نوعا من الضرر لايصل إلى حد القتل، وبعيد عن العفو في الوقت نفسه، أي أن المسخ هنا حالة بينية ليس فيها حياة بشرية كاملة وليست نهاية مؤكدة للحياة، ولكنها استمرار لحياة منقوصة ممسوخة إلى درجة أقل من الأصل(في «أوفيد» يرد تعبير «عذاب بين بين» على المسخ الذي لا هو نفي ولا موت ـ كما تتضرع «مورها» الآثمة إلى الآلهة قائلة: «... إني غير راغبة في أن أدنس الأحياء ببقائي بينهم ولا الموتى بذهابي إليهم، وإنني أتوسل إليكم أن تذهبوا بي بعيداً عن مملكتي الموتى والأحياء، وأن تمسخوني كائناً آخر تمتنع عليه الحياة والموت معاً»).

ويحوله العفريت إلى قرد، ويعد هذا أقصى وسيلة للتعذيب؛ حيث الهبوط المروع إلى أقبح شكل ممكن من صورة الإنسان المكرم. ولايفوتنا هنا ذكر ما ورد في القرآن الكريم عن صورة القرد باعتباره رمزاً للقبح والحالة الدنيا مقارنة بالإنسان، وفي الآيات التي توضح غضب الله ـ سبحانه وتعالى ـ على اليهود «فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» ـ البقرة ٦٥، «فلما عتوا عن مانهوا عنه قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» ـ الأعراف ١٦٦).

ومن لزوميات أبي العلاء المعري البيت التالي:

فما بال هذا العصر ما منه آية
من المسخ أن كانت يهود رأت مسخا (٢٤)

أي أنه يشير إلى ظهور «المسخ» في عصر بني إسرائيل استناداً إلى الآيات القرآنية المذكورة. لكن المفارقة في حكاية القرد الممسوخ في (ألف ليلة) أن هذا القرد القبيح سيظهر قدرات مرتبطة بقيمة جمالية، وهي موهبته على كتابة الخط العربي الجميل وإنشاد الشعر عن طريق الكتابة. فهنا تأكيد على التفاعل بين القبح والجمال، قبح الشكل الخارجي وجمال الموهبة الداخلية.

نجد، هنا، توسعاً ملحوظاً في تجربة الكائن الممسوخ؛ فهو يحكي بنفسه عن التجربة، ويروى من

وجهة نظره من حيث هو قرد إنسان كيف كان التعامل مع ركاب السفينة والملك والحاضرين ببلاطه، وهو أيضاً يبكى وتسيل دموعه حتى يحن عليه ريس المركب التى قفز فيها، ويستخدم الإشارات فى محاولة إفهام من على المركب أن باستطاعته الكتابة، وذلك كله يمثل تعبيراً عن هويته المختلطة. وفى هذه الحكاية، خصوصاً، دلالات رمزية مثيرة للاهتمام بسبب هذا الاستخدام لحيوان القرد ومـا له من تاريخ فى عـالم الرمـز (وفى «ألف ليلة» حكايات أخرى يرد فيها القرد، ولا مجال لها هنا، ما يهمنا استخدام القرد مسخا لإنسان...)، فقد كان القرد دائماً فى التراث الشعبى القديم رمزاً مزدوجاً: فهو يمثل الحكمة والذكاء مثل الإنسان الذى يتعلم عن طريق المحاكاة، وفى الوقت نفسه هو حيوان كريه يتخذ رمزاً للشيطان وطموحه الدائم غير الناجح فى محاكاة الخالق. وتوازى هذه الطبيعة المزدوجة طبيعة الإنسان العليا والدنيا فى الوقت نفسه [٢٥]. ويقول هـ.و. جانسن، فى دراسته عن تاريخ استخدام القرود فى أدب العصور الوسطى وعصر النهضة، إن معظم الخرافات الكلاسيكية القديمة فى تعاملها مع القرد وضعته فى إطار إنسانى وليس فى بيئة الحيوان، واتجه واضعو هذه الحكايات إلى الحكم على القرد، خصوصاً، بمقياس إنسانى؛ مما يظهر ذكاءه وتفرده بالنسبة إلى بقية الحيوانات، كما يظهر أيضاً مكره المكشوف وألاعيبه التى تجعله كريهاً، مثالاً للقبح والتدنى صورة وجوهراً [٢٦]، وهذا ما يجعله مناسباً جداً فى سياق حكايتنا؛ فالصعلوك المحول قد شاهدناه فى الجزء الأول من حكايته إنساناً، والآن نشاهده حيواناً قرداً ذا قدرات خاصة وذكاء ملحوظ يثيران عجب الحاضرين والملك؛ إذ يتناقضان والشكل القبيح الوضيع. مرة أخرى، يخلق هذا التناقض الدلالة الرمزية فيكون:

«تركيز الانتباه هنا على آلية التحول نفسها التى تصبح رمزاً لتجاوز وتخطى إلى ما وراء الشخصية الفردية ـ إلى ما وراء التفرد وتجسيداً لماهية الذات وكنهها الخالص.. تجسيداً لعملية التغير والتطور والتحول» [٢٧].

يبحث روى ويليس فى كتابه (الإنسان والحيوان) (Man and Beast) العلاقة الرمزية بين الإنسان والحيوان على مر العصور، خاصة فى مجال المعتقدات الشعبية فى أفريقيا. وما يهمنا هنا، هو أنه يخلص إلى أن الحيوان يستخدم مثلاً أو رمزاً فى الفكر الشعبى، بل فى الفكر الإنسانى البدائى بصفة عامة. وقد نشأ هذا بسبب:

«عالمية الحيوانات من حيث هى كائنات لها دلالة رمزية كبيرة، فالحيوان يقبع داخلنا باعتباره جزءاً من موروثنا البيولوجى الممتد من حيث كوننا آدميين، وفى الوقت نفسه فهو بالطبع مخلوق خارجنا وخارج المجتمع الإنسانى الحق، أى أن صورة الحيوان الرمزية صورة ثنائية مطابقة للثنائية القائمة فى المجتمع الإنسانى فى الشخصية الإنسانية بين الواقع والمثال...» [٢٨].

فعملية المسخ، إذن، تأكيد على هذه الثنائية فى النفس الإنسانية؛ ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل، الحيوان مقابل الإنسان، الطبيعة العليا مقابل الطبيعة الدنيا، القبح مقابل الجمال، التغير مقابل الاستمرار.

وكما فى حكاية الشيخ الأول السابقة، تنفذ بصيرة بنت الملك مباشرة إلى الهوية الحقيقية للقرد الموجود ببلاط الملك، ويتكرر المشهد الذى تغطى فيه وجهها كما تفعل أمام الرجال الغرباء، فيتعجب أبوها ثم تعلن هوية الكائن الحقيقى داخل صورة القرد، وهو رجل، وابن أحد الملوك، ونعرف أنها ـ مرة أخرى ـ تعلمت السحر ومنه «فن المسخ»، عندئذ يطلب منها الملك تخليص هذا الشاب الطريف اللبيب. أى أن كون هذا الشاب قرداً لم يحل دون التعبير عن ملامح شخصيته الأساسية: روحه وذكاؤه وأدبه وموهبته، فما تقدمه لنا

هذه الحكاية يمثل إعادة عرض لشخصية الصعلوك، ليس عن طريق التكرار ولكن عن طريق انقسام الشخصية على نفسها من خلال المسخ أو التحول من كائن إلى آخر، فالصعلوك يخوض تجربة ذات أو نفس أخرى حيوانية لها سمات محددة ـ مثل الموهبة والظرف والذكاء ـ فيثبت بذلك أحقيته للآدمية فى النهاية.

ويجئ بعد ذلك مشهد من أمتع المشاهد، هو الصراع بين العفريت والأميرة الساحرة فى ساحة القصر، بهدف القضاء على العفريت اللعين وتخليص الصعلوك من جسم القرد. وفى الحقيقة هو صراع غريب فى شكل منافسة، أو مباراة، فى القدرة الذاتية لكل منهما على مسخ النفس؛ حيث يبدأ الصراع بتحويل العفريت نفسه إلى أسد والأميرة إلى حية، ثم عقرب وحية، ثم عقاب ونسر، ثم قط أسود وذئب، وبعدها ينقلب العفريت إلى رمانة حمراء كبيرة تطير وتقع على الأرض فينتثر الحب على أرض القصر، وتتحول الأميرة إلى ديك لالتقاط الحب.. ولكن ينقلب العفريت إلى سمكة كبيرة، والأميرة كذلك، وينزل الاثنان فى بركة القصر لمزيد من الصراع، وأخيراً يتحولان إلى ألسنة نار حتى يتم حرق العفريت نهائياً ويصير كوم رماد. وبعد التغلب عليه، وعودة القرد إلى صورته الأولى، تستسلم الأميرة إلى شرر النار وتحترق هى الأخرى وتنتهى إلى كوم رماد آخر بجانب العفريت. والمشهد يتحرك فى تلاحق سريع، أو فى خط متعرج، من خلقة إلى أخرى، من العفريت إلى الأميرة ثم إلى العفريت، وهكذا. فيصبح هذا المشهد ـ شديد التركيز ـ كأنه المشهد النواة لحكايات المسخ كلها، أو المشهد الذى ينطوى على أكبر قدر من الرمز: أولاً: نلاحظ أن الصراع هنا استلزم التحول إلى خلق وأشكال بديلة لاكتساب قدرات جسمانية أكثر فاعلية، وتم ذلك بطريقة تصاعدية؛ فكلما انقلب العفريت إلى حيوان أو طائر معين انقلبت الأميرة إلى حيوان أو طائر أكثر افتراساً وشراسة منه، كأنه عرض مثير لطبقات مختلفة متدرجة من الحيوانات والطيور. حتى الأماكن التى كان يدور فيها الصراع، تراوحت بين أرض القصر إلى الهواء إلى الماء فى البركة، حتى انتهى الأمر بكليهما إلى النار والرماد، أى غطى العراك عناصر الطبيعة الأربعة منتهياً إلى أشد العناصر فتكاً؛ المرتبطة بالفناء المؤكد الذى ليس بعده مسخ أو تحويل إلى شئ آخر.

يقدم المشهد، إذن، إحاطة شاملة ممتدة إلى عناصر الطبيعة والمكان والمخلوقات، بكل ما فيها من إنسان وحيوان وجن ونبات، وهذا مناسب جداً لفكرة ثنائية التغير أو التحور مقابل الاستمرارية والثبات، وهى من أهم الازدواجيات التى يعبر عنها المسخ من حيث المستوى الرمزى؛ فهى ازدواجية الوجود كله (وفى نهاية كتاب «أوفيد» يؤكد أن الخلود والتغير وجهان لعملة واحدة، وهما يوجدان بالكون فى الوقت نفسه، فهو يرينا كيف أن الموت كأنه لاوجود له.. فلا يموت أى كائن ولكن ينتقل من شكل إلى شكل.. وهكذا لايفنى أى شئ فى هذا الكون فناء حقيقياً). ففى متابعتنا المسخ المتلاحق السريع فى الحكاية، هنا، نكاد للحظات نفقد خيط التتابع، ويكاد يصعب التمييز بين هوية العفريت والأميرة، كأن المعالم أو الفروق بين المخلوقين قد طمست، وكأن الوجود نفسه قد تحول إلى وجود سائل متلون (Protean)، تختلط فيه الكائنات والمواد والنبات، ولكنه عالم فوضوى يتحتم عليه الفناء التام حتى تعود الفواصل والحدود بين العوالم المختلفة مرة أخرى. وهذان هما التياران اللذان تحدثنا عنهما من قبل: العالم السحرى المختلط، والعالم الذى تتأكد فيه الحدود والفروق. وكما انقسمت شخصية الصعلوك على نفسها وازدوجت فى صورة قرد، فهذا قد تم هنا، فى هذا المشهد، بنوع من:

«إعادة خلق لشخصيتيهما أكثر من مرة متجاوزين فى ذلك حتى مجال الحيوان إلى

مـجـال النبـات والمواد. أى أن الذات تزدوج ليس عن طريق تكرار نفسها ولكن عن طريق أن تصـيـر «الآخـر»؛ تصـيـر الشئ الآخـر المختلف»(٢٩).

ومن ضـمن ثنائيات المشهد، أنه صراع بين جنى وإنسى، رجل وامرأة، خير وشر... إلا أن انتهاءهما إلى فناء يشير إلى أن طرفى أى ثنائية من الضرورى أن ينفى أحدهما الآخر، حتى يعود الاستقرار والاستمرار. وتعلق إحدى الكاتبات على هذه النهاية بشرحها أن عمليات المسخ المقدمة هى رمز للرغبة فى تغيير بنية الواقع بطبقاته الجامدة، ولكن هذه الرغبة أو القدرة مؤقتة ومدمرة لنفسها:

«من أجل إعادة تأسيس الترتيب الطبيعى للأشياء ومن أجل إعادة تأكيد الحدود الطبيعية القائمة فى بنية المجتمع ـ التقسيم بين الإنسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى، بين الذكر والأنثى ـ يجب على الأميرة أن تدمر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد»(٣٠).

أما قصة كبرى الصبايا فى حكاية «الحمال والثلاث بنات»، فهى محاكاة لما سبقها، وتسير على النمط نفسه فى قصة الشيخ الثانى فى «الجنى والتاجر» فى جزئيات ثلاث:

(١) قصة الأخوات الثلاث بدلاً من الأخوة، وتقوم الأختان بإلقائها من السفينة فى محاولة قتلها، وتكافأها جنية بأن تسحر أختيها الشريرتين إلى كلبتين.

(٢) نبدأ بمشهد الحيوان الذى هو أصله إنسان، ونعود بالزمن للوراء لمعرفة سبب المسخ، ونرى أيضاً الكلبتين تبكيان وتحركان رأسيهما، والأخت تمسح دموعهما وتضمهما إلى صدرها وتقبل رأسيهما.

(٣) نكتشف أن هذا المسخ عقاب لخيانة أو غيرة، أو عقاب على شر معين.

(٤) تنتهى حكاية الصبية بأن الكلبتين لاتزالان معها، تعيشان كأختيها فعلاً، ولكن على أنهما كلبتان لم يفك سحرهما.

ولكن مايميز هذه الحكاية هو المشهد الذى تتضمنه عن المدينة المسخوطة التى وصلت إليها الأخوات الثلاث، عندما تاهت المركب ودخلت بحراً غريباً، وشاهد الجميع مدينة عجيبة كل من فيها حتى ـ الملك والملكة على عرشيهما وفى قصرهما ـ مسخوط أو ممسوخ حجارة سوداء والجميع ثابتون فى مواضعهم لايتحركون، وكل ذلك بسبب أنهم كانوا مجوساً يعبدون النار، لم يهتدوا رغم التحذير والإنذار حتى حل عليهم مقت وسخط من الله ومسخوا حجارة سوداء. ويعلق ديفيد بينولت على كلمة «مسخوط» باعتبارها مرادفا لـ«ممسوخ» التى ذكرت فى هذه الحكاية فقط على أنها مسخ، ولكن سببه المباشر الغضب الإلهى، نظراً لأن جذر الكلمة (س.خ.ط.) مرتبط بمعانى الكراهية أو الغضب الشديد أو عدم الرضا والاستهجان(٣١). أى أن السخط أو المسخ هنا، خصوصا، له معنى دينى واضح، وهو تغير أو تحول بشع إلى شكل قبيح فيه تجريد كامل للإنسانية، وذلك عقاباً أو استحقاقا لغضب الله وبطشه. ونلاحظ أنه، فى حالات المسخ الأخرى، يستخدم فى الحكايات تعبير «الانقلاب» من صورة إلى أخرى، أو «الخروج» من صورة إلى أخرى. ولكن فى حكاية المدينة المسخوطة ـ المتحولة إلى حجارة ـ تستخدم كلمة «المسخ» مرات عدة، مقرونة فى الوقت نفسه بكلمة «مسخوطة»؛ وذلك بسبب الصبغة الدينية للمسخ هنا، وربما بتأثير من الآية القرآنية التى ذكرناها فى البداية (يس، ٦٧)، التى تشير مباشرة إلى المسخ الإلهى إلى «حجارة ثابتة لاتتحرك» عقابا وغضبا من الله عز وجل.

وأخيراً، نعرض لحكاية سيدى نعمان التى تسير على نهج حكاية الشيخ الثالث فى «حكاية الجنى والتاجر»، من حيث الشخصيات والأحداث، ولكن مع توسع مثير فى تناول موضوع المسخ وتسجيل تجربة البطل المحول إلى كلب. نذكر أن الشيخ الثالث قد سحرته زوجه عند اكتشافه خيانتها إلى كلب، ونراه يذهب إلى جزار لسد رمقه، ولكن سرعان ماتكتشف حقيقته ابنة الجزار وتعيده إلى صورته الأولى وتسحر زوجه بغلة. وهذه أيضاً هى الخطوط العريضة لحكاية سيدى نعمان الذى يكتشف أن زوجه غولة وساحرة فتمسخه كلباً، ويتبع ذلك روايته المغامرات والصعاب التى تواجهه فى صورته التى تحول فيها إلى كلب، بكل تفاصيل محاولته الهرب من الزوجة الساحرة وضربها له بالعصا، وكيف أنه فقد جزءاً من ذيله عندما أغلقت الباب عليه لتمنعه من الخروج ولكنه أفلت. ثم يحكى ما يحدث عند الجزار ومحاولته الإفصاح له عن أنه يريد أن يمكث عنده للحماية وليس فقط من أجل قطع اللحم التى يلقيها إليه، ويحاول التصرف فى حدود خلقته الجديدة... ينظر إليه بامعان ويحرك ذيله، ولكن الجزار لايفهمه، فيهشه بعصا إلى خارج الدكان. ويذهب إلى الخباز، ومرة أخرى نرى المشهد من وجهة نظر هذا الكائن الممسوخ، ونتابع تكيف العقل الإنسانى المفكر مع واقع خلقته الجديدة وكيفية استخدامه إمكانات الكلب وطبيعته؛ نراه يتصرف تصرفات الكلب: يهز ذيله، يحمل قطعة الخبز بين فكيه، يأكل، يدفع الأشياء بخطمه أو يضع حوافره عليها، ويروى لنا كل هذه التفاصيل عن نفسه سيدى نعمان، فهو الآن يرى الناس بعينى كلب ويتعامل معهم من هذا المنظور الفريد، كما أن العالم الخارجى يتوقع منه بالطبع تصرفات كلب وإدراكه. وهذه المرة، ينجح سيدى نعمان فى تحقيق بعض التفاهم بينه وبين الخباز الذى يعجب به، ويبقيه معه فى المخبز حتى بعد أن فرغ من إطعامه.

ونلاحظ أن الكلب، فى انتقاله من مكان إلى آخر، وفى التقائه بشخص ثم آخر، يتحسن أسلوبه بعض الشئ فى التعامل مع الأفراد، كأنه يكتسب تدريجياً مهارات من الإتصال تناسب هذه الطبيعة المختلطة (عقل إنسانى وطبيعة حيوانية)؛ فبعد هروبه من ضرب الزوجة المبرح ووضعه ضحية مثيرة للشفقة، لايملك من أمره شيئاً، نجده مع الجزار فى محاولة واعية ذكية لتحسين وضعه وحماية نفسه. ورغم فشل المحاولة الأولى، فإن تعامله مع الخباز يمثل تطوراً آخر فى تكيفه مع طبيعته، ويتحسن أسلوبه أكثر فى كيفيه الاتصال بالجنس البشرى بعد أن أصبح منعزلاً عنه. والمفارقة الأخيرة فى الحكاية هى أن سيدى نعمان نجح فى ترجمة أحاسيسه الإنسانية ونقلها (تودده إلى الخباز ورغبته فى حمايته)، ولكن الخباز يعتبر كل هذه التصرفات صادرة من كلب ظريف ودود.

يذكرنا الجزء الثانى من الحكاية بقصة القرد فى حكاية الصعلوك الثانى، فيفاجأ الجميع بقدرة الكلب على تعرف العملة الزائفة، فينحيها جانباً عن بقية العملة الصحيحة بأن يضع حوافره عليها (مثلما فوجئ الناس بقدرة القرد على الكتابة وقول الشعر). كأن هذه القدرة التى تتسم بالذكاء والبصيرة والمهارة، هى النقطة التى يجب أن يعود فيها الشخص الممسوخ إلى أصله (مثلما حدث مع القرد / الصعلوك). فكلما بدت للعيان هذه المهارات العقلانية، تحركت القصة فى اتجاه حل العقدة وإبطال المسخ، كأن الكائن محور الحكاية صار الآن مستحقاً لآدميته بعد أن حرم منها، وبعد خوض تجربة الانسلاخ عن ذاته الإنسانية والانعزال عن عالم المخلوقات الذى ينتمى إليه بعقله وإدراكه، وفرض عليه أن يقطن خارجه، يتفرج عليه ويراقبه ويحاول الاتصال به، وهذا يمثل تعزيزاً لقدراته وتركيزاً لها فى محاولة استغلالها بطريقة جديدة. وبالفعل، تكون هذه القدرة على التمييز التى يبديها الكلب سبباً يقوده إلى المرأة التى تبطل السحر وتعيده إنساناً، وتسحر زوجه الجانية إلى بغلة، وهكذا نعود

إلى بداية الحكاية عندما نراه يجر البغلة ويجلدها. أما هو، فقد نال خلاصه بتحمله معاناته وتكيفه مع أزمته.

وفى تفاصيل تصرفات هذا الكلب/ الإنسان أصداء من تفاصيل حياة «لوشيوس» الذى مسخ حماراً فى الرواية اللاتينية القديمة (الحمار الذهبى ـ The Golden Ass) لأبوليوس، وفيها يحكى لنا البطل نفسه عن كيفية سحره وتحوله إلى حمار ويقص مغامراته، والصعاب والمفارقات التى تصادفه فى حياته فى صورته باعتباره حماراً [٣٢]، وكل ما يراه ويسمعه ويصادفه، يرويه من وجهة نظر حمار، وكل تصرفاته وتحركاته تطابق هذه الخلقة، إلا أنه «احتفظ بشعور وفهم الإنسان»[٣٣]. وبجانب ذلك، نجابه فى الرواية الطويلة، من خلال تنقلات «لوشيوس»، بحثاً عن طريقة لخلاصه من السحر الذى مسخه، تفاصيل كثيرة عن هذه الحالة الفريدة، بدءاً من أكله «التبن مثل بقية الحمير» إلى قفزاته فى كل مكان. ومن أكثر المشاهد التى تذكرنا بسيدى نعمان ـ الكلب ـ المطارد وهو يقفز ويجرى من مكان إلى آخر هارباً من الضرب والأذى، مشهد «لوشيوس» ـ الحمار ـ عندما يقفز داخل حديقة ويجهز على الزرع فيها، فينقض عليه صاحب الحديقة شاهراً عصاه.

وهكذا، نجد أن تفاصيل المسخ فى حكايات (ألف ليلة وليلة) ليست فقط مثيرة للاهتمام والخيال فى حد ذاتها، ولكنها أيضاً تقدم أفكاراً ودلالات مقرونة برمزية خاصة، وهو استخدام قائم فى أعمال أدبية أخرى. وكما رأينا، نستطيع القول إن لأحداث المسخ فى (ألف ليلة) غرضاً أدبياً واضحاً يستحق التأمل، ومغزى رمزياً لايجب التقليل من شأنه.

الهوامش:

(١) انظر تعليق رقم (٥) فى **شرح اللزوميات** لأبى العلاء المعرى، إشراف ومراجعة حسين نصار ـ الجزء الأول، ص٣٨٠، الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٢.

(٢) **مسخ الكائنات** لأوفيد، ترجمة وتقديم ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢. الطبعة الثالثة ـ ص٢٧.

(٣) انظر المرجع السابق، ص٢٧.

(٤) Mia Gerhardt, **The Art of Story - Telling.** Leiden :E.J. Brill ,1963 .p. 309.

(٥) Harold Skulsaky. **Metamorphosis: The Mind in Exile**. Cambridge, Mass : Harvard Univ. Preses, 1981 .p.27.

(٦) المرجع السابق، ص٣٦.

(٧) Irving Massey. **The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis.** Berkeley: Univ. of California Press, 1976. p.17.

(٨) المرجع نفسه، ص١٩.

(٩) المرجع نفسه، ص٥، ٦.

(١٠) انظر «فون جرونيباوم»:

(a) Gustave E. Von Grunebaum. «**Greece in The Arabian Nights**»in **Medieval Islam**2nd ed. Chicago Press, 1953.

(b)Von Grunebaum. «Greek Form Elements in The "**AN.**"»**Journal of American Oriental Studies**, 62 (1942). p.p. 227 - 292.

(c) J. Oestrup, **Studien über 1001 Nacht**, tians). Rescher (1925). and ELittman, **Tansendundeine Nacht in der arabischen Literatur** (1923).

(١١) انظر مقدمة ترجمة **كليلة ودمنة**: حكايات بيدبا:

Kalilah and Dimnah: The Fables of Bidpai, trans and notes I.G.N Keith - Falconer. Cambridge: University Press, 1885. p.xiii.

(١٢) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف ١٩٥٩، ص٢١٢.

(١٣) عبدالحميد يونس، **الحكايات الشعبية**، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥، ص٣٣.

(١٤) Lutz Röhrich. **Folktales and Reality**. Trans. by Peter Tokofsky. Bloomington Indiana Univ. Press, 1991, p.73. (The original German edition : 1979).

(١٥) المرجع نفسه، ص٨٣.

(١٦) نفسه، ص ٨٣.

(١٧) انظر Mia Gerhardt ص٣٠٩

(١٨) Röhrich ط٧٦.

(١٩) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٢٠) سهير القلماوى، ص٢٠٩.

(٢١) انظر: D.B. MacDonald, «The Earlier History of The **AN**» **Journal of the Royal Asiatic Society**, Part III (1924). pp. 353

(٢٢) - 397.

(٢٣) انظر ترجمة ثروت عكاشة:**مسخ الكائنات** «لأوفيد» الهيئة العامة للكتاب (الطبعة الثالثة: ١٩٩٢)، ص٢٦.

(٢٤) المرجع نفسه ص٦١.

(٢٥) **فى شرح اللزوميات** لأبى العلاء المعرى، ص٣٨٠.

(٢٦) H.W. Jonoson, **Apes and Ape Lore in The Middle Ages and The Renaissance** ,London: Univ. of London 1952.

(٢٧) المرجع السابق ص٣٩.

Roy Willis, **Man and Beast.** London: Hart - Davis, 1974.p.8,9.

(٢٨)

(٢٩) المرجع السابق ص٩.

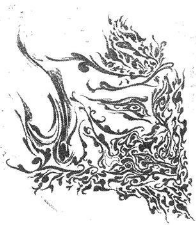
(٣٠) Sandra Nadaff. **Arabesque**. Illinois: North - Western. Univ. Press, 1991 .p.73.

(٣١) المرجع السابق ص١٠٥.

(٣٢) David Pinault: **Story - Telling Techniques** in The Arabian Nights, E.J. Brill, Leiden, 1992.

(٣٣) يشير «فون جرونيباوم» إلى التشابه في: «Greek Form Elements in The **AN** », p.290.

The Golden Ass of Lucius Apuleius, Trans. by William Aldington. London: The Abbey Library, rpt. of 1639 ed.



قصص الحب فى الليالى
البنى والوظائف

محمد رجب النجار *

إذا كانت (ألف ليلة وليلة) هى قصة القصص فى التراث الشعبى العربى، فإن الحب - بغير منازع - هو قضية القضايا فى هذه الليالى العربية التى ملأت الدنيا وشغلت الناس قرونا متطاولة، عربيا وعالمياً. الحب إذن - بعلاقاته الاجتماعية والدينية - محور (الليالى) وموضوعها الأثير، عالجته - لغايات تعليمية وتربوية وجمالية؛ كاشفة عن أهم أنماط العلاقة العاطفية بين الجنسين، فى جرأة متناهية، وبساطة متناهية كذلك، بل فى لغة مباشرة يحسدها عليها أكثر الكتاب شجاعة، وأكثر الإبداعات الأدبية... لأنها، ببساطة شديدة، لغة تستند - فى صياغتها الشعبية - إلى قاعدة دينية لا تجد فى اللفظ الجنسى الصريح حرمة أو محظوراً، كما سنرى وشيكا، كما تستند فى مضمونها إلى واقع عربى قاهر. لهذا، لا غرو أن تكون (الليالى) «ديوان المرأة العربية» القاهرة المقهورة عبر العصور، فى مجتمع بطريركى وضع أمامها الكثير من الروادع الدينية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية والقمعية الذكورية والسلطوية، بدءاً بالحكاية الإطار (شهريار وشهرزاد) وانتهاء بألف ليلة وليلة من القصّ أو الحكى، كانت المرأة طرفا أو موضوعا حاضرا فيها؛ ومن ثم تكاد لا تخلو حكاية من الحكايات (الليالى) - رئيسية أو ثانوية - من موضوع الحب والمرأة؛ هذا الموضوع الذى يحاول هذا المقال أن يقف عند واحد من أهم أبعاده أو تجلياته، وهو «قصص الحب فى الليالى» فى محاولة تحديد بعض أشكاله القصصية التى عنيت بها (الليالى) عناية مباشرة، تعبيراً أدبياً عن بعض أنماط العلاقة العاطفية السائدة بين الجنسين فى مجتمع (الليالى)، وتماثلت معه (فالمقال إذن ليس بحثا فى المرأة ولا بحثا فى الحب والجنس) تماثلاً قصصياً، انطلاقا من كون (الليالى) ذاتها سردا قصصيا شعبيا لا يأبه بالمحرمات أو الممنوعات الجنسية - فى بعض القصص - ولا يقبل بالنفاق الاجتماعى، وانطلاقا من كون شهرزاد - الراوية

* أستاذ الأدب الشعبى: كلية الآداب، جامعة الكويت.

والأنثى ـ تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملا طبيعياً وإنسانياً، ينم عن احترامها المطلق للغرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل «المكبوتات» الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب ـ عبر عشرات القصص والحكايات ـ تعاملاً عادياً، على الرغم من كونه واحداً من بين أكثر الغرائز تعرضاً للحيرة والارتباك، ضمن أطر سوسيوثقافية بالغة التعقيد سائدة في مجتمع (الليالي)، فتحدثت عنه بمسميات الأشياء، ما دام الله خالقها، وتعامل معه القرآن ـ المرجعية المقدسة ـ على نحو نستدعي معه مقولات عالم تراثي كبير، هو ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) في مقدمته المستنيرة لرائعته (عيون الأخبار) حين قال:

«وإذا مرّ بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض، وقول الزور والكذب، وأكل لحوم الناس بالغيب.. فتفهّم الأمرين، وافرق بين الجنسين».

ومن الجدير بالذكر أن ابن قتيبة أيضا يرى أن ذلك «علامة» صحة وثقة (مجتمعية)، وأن ذلك كان ديدن السلف الصالح، في عصور الازدهار، بعيداً عن النفاق الاجتماعي، وأنه يكون أكثر ما يكون في مدارات الحكي أو القصّ (على نحو ما فعلت شهر زاد)، فيقول أيضا في مقدمته:

«ولم أترخّص لك في إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هجّيراك على كل حال، وديدنك في كل مقال، بل الترخص فيه عند حكاية تحكيها أو رواية ترويها، تنقصها (تفسدها) الكناية، ويذهب بحلاوتها التعريض. وأحببت أن تجرى في القليل من هذا على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية، والرغبة بها عن لبسة الرياء والتصنّع».

ولم يكن صنيع شهرزاد غير ذلك في (الليالي)، فتنطع الكثيرون في اتهامها بالمجون والخلاعة، نفاقا ورياء، و(الليالي) منها براء، على نحو يتأكد مع تحديدنا أنماط أو أشكال قصص الحب في (الليالي) ووظائفها البنائية والدلالية.

مدارات الحب والحكى

إذا كانت الحكاية الإطار ـ إذا جاوزنا وظائفها السردية، وتحديد ثنائية الراوي والمروى عليه ـ تنطوى كما تنطلق من رؤية شهريارية، بدئية، قوامها الشك في النساء، فإن حكاياتها المروية تنطوى كما تنطلق من رؤية شهرزادية مضادة، غايتها أن تعيد، لا لشهريار وحده، بل للمجتمع الشهرياري كله، ثقته بنفسه وبالمرأة معاً (التي احتلت حكاياتها أكثر من ٦٧ ٪ من عدد الليالي و٧٣ ٪ من عدد القصص والحكايات)، وأن تفتح «ملف» المرأة، والحب، والجنس، ذلك الملف «المسكوت عنه» دائما في الثقافة العربية الرسمية، عبر هذا الكم الزمني والقصصي في (الليالي)، لنقف معها على كل أنماط العلاقة بين الجنسين، مشروعة أو غير مشروعة، دون تحيّز مسبق إلى جنس على آخر.

إن الشكوك التي انبنت عليها الحكاية/ الإطار ـ وهي شكوك تستهدف التشكيك في طبيعة الأنثى ذاتها ـ قد استندت في دعواها على ثلاث حكايات تؤكد هذا الشعور السلبي، منها حكاية شهريار مع زوجه، وحكاية أخيه الملك شاه زمان مع زوجه أيضا، وكلتا الزوجتين خانت زوجها مع عبد أسود (رمز الغريزة الجنسية غير المشروعة). وحين قرر الملكان هجر مملكتيهما بحثا عن المواساة التي لم تكن ـ حين وجداها ـ إلا مأساة تؤكد ظنونهما؛ فالمرأة هي المرأة،

ملكة أو غير ملكة، والخيانة طبيعة مركبة فيها. كما تقرر - المأساة - أيضا حقيقة أخرى، هى عجز الرجل (الملك) أو (المارد) إزاء كيد المرأة، على نحو ما تجلى فى حكاية العروس التى اختطفها المارد ليلة عرسها، ووضعها فى صندوق عليه أقفال سبعة، خبأه فى أعماق البحر المحيط، وها هى تجبر شهريار وشاه زمان معاً على مواقعتها فى وجود المارد نفسه، وتتباهى بأنها فعلت ذلك مائة مرة فى إحدى نسخ «الليالى» (نسخة محسن مهدى) وخمسمائة وسبعين مرة فى الطبعات المصرية والبيروتية.. عندئذ يقرر الملكان العودة، ولسان حالهما يقول: إذا كان هذا حال النساء مع الملوك، فكيف حالهن مع الرعية؟ تستشرى الرغبة فى الانتقام الدموى، يعود شهريار بهدف الانتقام، حالما يصل يقرر قتل زوجه، تدق ساعة الانتقام من الجنس الآخر، فيكون قرار شهريار - تحفزه روح الانتقام وسوداوية المزاج - أن يتزوج كل ليلة امرأة «عذراء» ثم يدفع بها بعد أن يقضى ليلته معها إلى وزيره ليقتلها، واستمر شهريار على هذا الحال الدموى ثلاث سنوات، حتى لم يبق فى المدينة بنت تتحمل الوطء (١: ١٠). عندئذ تعذر على وزيره الحصول على فتاة «بكر» سوى ابنته «الكبرى» شهرزاد التى توسلت إليه قائلة: «بالله - يا أبت - أشتهى أن أكون زوجة لهذا الملك، فإما أن أكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهن من بين يديه، وإما أن أموت وأهلك ولى أسوة بمن مات وهلك». وتبدأ - كما نعرف - تحدثه منذ الليلة الأولى بأحاديث عجيبة، مطربة، غريبة «لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر». ويلفت النظر فى أحاديث الليلة الأولى (قصة الجنى والعفريت) أمور كثيرة ليس أهمها تأكيد مقولة «الحكاية تساوى الحياة وغيابها يساوى الموت»؛ فهذا شائع فى حكايات شهرزادية أخرى، مثل قصة «الملك وابنه والوزراء السبعة» وغيرها، وإنما اللافت للنظر أمران بالنسبة إلى:

أحدهما عروبة هذه الحكاية، فقد رواها ابن عاصم (ت٢٩١هـ) فى «الفاخر» (ص١٧١) عندما تحدث عن المثل الذائع «حديث خرافة» الذى يؤكد النبى محمد (ص) أنه حق (مسند ابن حنبل، ٦: ١٥٧)؛ الأمر الذى يضفى بدوره على حكايات (الليالى) وخرافاتها مشروعية دينية.

الآخر: الأنماط النسوية التى تعرضها الحكاية؛ فهى أنماط إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهى بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء.. وهذا يعنى - دون إطالة - أن شهرزاد شرعت منذ اللحظات الأولى فى زعزعة الثوابت الكامنة فى ذهن شهريار.. وعلى هون.

وتتوالى (الليالى)، ويتوالى معها الحكى/ الحياة، فى مغامرة شهرزادية محسوبة، فتتنوع الحكايات، وتتعدد الموضوعات، لكن يبقى موضوع الحب، من بين كل الموضوعات، وحكايات الحب، من بين كل الحكايات، المحور الأثير لـ(الليالى)، ولشهرزاد - الراوية والأنثى - لتثير من خلال (المروى) ما هو (مسكوت عنه) فى تلك العلاقة الشائكة، والمعقدة، بين الرجل والمرأة. وظاهر الحكى يوحى بأن شهرزاد ضد المرأة، وباطن الحكى يشير إلى عكس ذلك. وهنا تكمن عبقرية شهرزاد (وهو مانفى عن «الليالى» صفات طبقية أو استعلائية موروثة أو حديثة من أنه «كتاب غث بارد» على حد تعبير النديم الوراق... أو كتاب «فحش ومجون»)؛ ذلك أن شهرزاد حين تحكى هذه العلاقات تعرض لها فى حياد ملحوظ، دون انحياز لجنس على آخر؛ فهى لاتنفى - مباشرة - الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضاً تجعل الرجل قسيما لها فى الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقيم جسور الثقة بينهما على أسس جديدة، قوامها التوادّ والتراحم والفهم والمعرفة، وأن حقيقةَ العلاقة بينهما ليست علاقة تضاد أو تنافر، بل علاقة تكامل وتكافل. وهذا الحب الإيجابى عند شهرزاد؛ حب يسعى إلى قهر الانفصال الإنسانى،

يحقق الوحدة والاندماج، يجعل الاثنين (فى) واحد، فى (نهاية سعيدة) قبل أن يدهمنا «هازم اللذات ومفرق الجماعات». ومع نهاية الجزء الرابع، تكون قد اتضحت الرؤية الشهرزادية التى لا تبرئ ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، لتضع الاثنين فى قفص الاتهام، تمهيدا لبناء العلاقات الإيجابية التى تطمح إليها.. وتكون محاورة قصصية رائعة، عن كنه العلاقة بين الجنسين، فى واحدة من أروع حكايات (الليالى)، وأكبرها حجما، وأكثرها تضمينا، وأعنى بها حكاية «وردخان بن الملك جليعاد» (٤ : ٢١٩ ــ ٣٠١) تفجر من خلالها شهرزاد سؤالها الأخطر فى (الليالى) وهو: هل «المرأة: جلاد أم ضحية» فى نهاية هذه الحكاية ــ بعد أحداث دامية ــ من خلال حوار بين ملك شهريارى هو وردخان ووزير شهرزادى شاب (١٤ سنة) يمثل وجهة نظر شهرزاد فى الحكاية (يتكلم باسمها بالطبع). ومما جاء فى هذه المحاورة:

«اعلم أيها الملك، أن الذنب ليس للنساء وحدهن، لأنهن مثل بضاعة مستحسنة، تميل إليها شهوات الناظرين، فمن اشتهى واشترى باعوه، ومن لم يشتر لم يرغموه، ولكن الذنب لمن اشترى، وخصوصا إذا كان عارفا بمضرة تلك البضاعة (لاحظ أن الذنب هنا ذنب معرفى ناجم عن سوء فهم العلاقة بين الطرفين) وقد حذرتك، ووالدى من قبلى كان يحذرك، ولم تقبل منه نصيحة.. فأجاب الملك: إننى أوجبت على نفسى الذنب، كما قلت أيها الوزير، ولا عذر لى إلا التقادير الإلهية» [الليالى ٤ : ٢٩٦].

ولذلك، يقف هذا الوزير (العادل) ضد رغبة هذا الملك الدموى فى قتل نسائه؛ لأنه ــ فى نظر الوزير ــ وهن شركاء فى الخطأ والخطيئة، فكيف يسمح لنفسه بتوقيع العقوبة على طرف واحد دون الآخر، وهما سواء فى الذنب... ومن ثم يؤكد مرة أخرى:

«أيها الملك العظيم الشان، إننى قلت لك أولا: إن الذنب ليس مختصا بالنساء وحدهن، بل هو مشترك بينهن وبين الرجال» [الليالى ٤ : ٣٠٠].

وخلاصة الرؤية الشهرزادية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة ــ من حيث الجنس ــ عبر أكثر من مائة حكاية ترويها شهرزاد ــ حيث لا نتوقع منها بالطبع أن تقدم لنا نظرية فى الجنس أو فى الحب ــ تتجلى ــ من خلالها ــ أنماط أساسية ثلاثة من أنماط العلاقات الجنسية، يمكن إجمالها كما يلى:

علاقة قوامها : جنس بلا حب.

علاقة قوامها : حب بلا جنس.

علاقة قوامها : حب + جنس.

أما العلاقة الأولى، فهى غير مشروعة فى (الليالى)، لأنها تدخل فى «الخيانة» وتتجسد هذه العلاقة فى (قصص الحب الجسدى أو الشهوانى).

وأما العلاقة الثانية، فهى ــ وإن كانت مشروعة ــ علاقة غير مثمرة وغير منطقية، وليست واقعية.. بل هى علاقة «مثالية». وتتجسد هذه العلاقة فى (الليالى) فى «قصص الحب العذرى أو الروحانى».

وأما العلاقة الثالثة والأخيرة، فهى إما علاقة مشروعة (غايتها الزواج) وإما علاقة غير مشروعة (بغير زواج)، وهى كذلك: إما علاقة واقعية (بين رجل وامرأة من البشر) وإما علاقة غير واقعية (بين رجل من البشر وأميرة من الجنّ). وقد تجلّت هذه التنويعات الثلاثة الأخيرة فى ثلاثة أشكال قصصية من قصص الحب فى (الليالى)، هى: قصص الحب العاطفية، وقصص الحب السحرية (الخرافية)، وقصص الخطيئة أو العشق المحرّم. وهذه هى الأشكال الخمسة لقصص الحب فى (الليالى)، نعرض لها فيما يلى.

أولاً: قصص الحب الجسدى:

١/١

قصص الحب الجسدى أو الشهوانى فى (الليالى) هو الذى يتـوقف الحب فيـه عند محطة واحدة لا يجاوزها، هى محطة الإشباع الجنسى المجرد، نظير ثمن معلوم، مادى أو معنوى، وينضح بالوصف الجنسى. وعلى الرغم من أنه يلمس ـ فى صراحة ـ بعض قضايا الجنس، ويحكى بعض التفصيلات الأخرى ذات العلاقة به، وعلى الرغم أيضا من أن (الليالى) ترى فى العلاقات الجنسية أمراً طبيعياً وفعلا غير مشين، فإنها لا تعترف بهذا الحب خارج نطاق المشروعية الاجتماعية أو الشرعية الدينية، وترى فيه ضربا من الفجور أو المرض، وتسعى إلى إدانته، لكنها فى الوقت نفسه تسعى إلى تبريره... و(الليالى) لا تبرئ ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، ولذلك تعمد شهرزاد إلى رواية نصوص قصصية كثيرة من هذا النوع، دون تجميل كاذب للواقع، أو نفاق اجتماعى مصطنع أو رياء كاذب، فالفعل الجنسى هنا ـ ما دام مشروعاً ـ فعل جميل وجليل، ولكنه يظل فعلا فظيعا خارج إطاره المشروع ومرجعيته الاجتماعية والدينية. ولذلك، فإن شهرزاد ـ أو من ينوب عنها فى الحكى ـ لا تستحى من تبئير **الفعل الجنسى** فى هذا النوع من القصص، دون خجل أنثوى مصطنع فى حضرة المروى له (شهريار أو الرشيد) ومن ثم جمهور (الليالى)، طبقاً لثنائية النطق والاستماع.

٢/١ : نماذج قصصية:

١/٢/١ حكاية المارد والعروس المختطفة	١ : ٨ ـ ١٠
٢/٢/١ حكاية ابن الملك محمود وزوجته	١ : ٤٥ ـ ٥٢
٣/٢/١ حكاية الصعلوك الثانى	١ : ٧١ ـ ٨٣
٤/٢/١ حكاية الصبية الثانية	١ : ٩٥ ـ ١٠١
٥/٢/١ حكاية الحشاش	٢ : ٣٠٥ ـ ٣٠٩
٦/٢/١ حكاية وردان الجزار	٢ : ٤٠٣ ـ ٤٠٧
٧/٢/١ حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء	٢ : ٤٠٧ ـ ٤٠٩
٨/٢/١ حكاية معروف الإسكافى	٤ : ٤٧٠ ـ ٥١١

وهى هنا بترتيب ورودها فى (الليالى).

٣/١:

فى ضـوء قـراءتنا الحكايات السـابقـة، نرى أن شهرزاد تسعى إلى تأكيد المضامين والمقولات التالية:

[١/٣/١]

يميل الفعل الجنسى المحرم إلى «كيد النساء» والكيد هنا رد فعل انتقامى، وليس فعلا، ومن ثم فالمرأة ليست خائنة بطبيعتها، كما يشيع عنها مجتمعها الذكورى الذى لا يرى فيها إلا شراً مطلقاً، وإن كان أشر منها عجز الرجال عن الاستغناء عنها. ولتفادى هذا الشر يجب عزل المرأة، أن تكون قعيدة بعلها أو كسيرة بيتها.. ولكن الحكاية/ الإطار ذاتهـا، أوالحكاية رقم (١/٢/١) فى محاولتها درء هذا الاتهام الذكورى الجائر، تؤكد منذ البداية عجز الرجل عن تحقيق هذا الهدف بعيد المنال؛ فـالمرأة ـ إذا أرادت ـ تسـتطيع أن تمارس الخطيـئـة أو الفجور، حتى فى حضور الرجل الغيور ـ على حد تعبير الحكاية ـ ولن يقف فى سبيلها شئ حتى لوكان مارداً أو عفريتا من الجن، إلا ما تعتصم به ذاتيا من قيم ومبادئ. ألم تستطع العروس أن تخون المارد الذى اختطفها، ومع شهريار وشاه زمان معاً، وهما المنكوبان فى زوجيهما، والمارد على صدرها فى غفوته، برغم أقفاله السبعة.. وقد واقعت من قبلهما ٥٧٠ رجلاً، وأن تحصل من ثم على ٥٧٢ خاتما (الخاتم هنا مظهر ذكورى تحويلى عن الخاتم الأنثوى / الرمز، على نحو يؤكد أن الخطيئة هنا

انتقامية تحولية)، وكان ذلك انتقاما أنثويا ـ حيث لا سلاح لها غيره ـ ممن اختطفها من أحلامها ودفع بها إلى مارد شهرياري، بغير ذنب إلا تلك المنافع المادية التى تباع بسببها الأنثى لمن يدفع أكثر فى مجتمع (الليالى) الذى تحكمه المصالح التجارية.

[٢/٣/١]:

المرأة ليست خائنة بطبيعتها، والنساء لسن سواء. هذه هى الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادية للمرأة؛ فالنساء ـ حتى فى الخطيئة ـ لسن متشابهات، فهناك المرأة الضحية التى يغتصبها المجتمع نفسه فى صور عدة، منها أن يفرض عليها زوجاً لا تطيقه، تكرهه كراهية التحريم على حد تعبير إحدى الأنماط النسوية التى اضطرت للخيانة تحت وطأة هذه الكراهية، ومنها حدوث اعتداء أو اغتصاب جنسى تدفع المرأة ـ لا الرجل ـ ثمنه كما فى حكاية الصعلوك الثانى (٣/٢/١)؛ حيث اختطفها أيضا عفريت آخر (كل رجل مكروه يصوَّر فى «الليالى» على هيئة عفريت أو قرد) من بين أهلها، وحبسها فى كهف مظلم، لا يزورها إلا كل عشرة أيام، على مدى خمسة وعشرين عاما (ما دام يمتلك الكنوز)، وما كادت تعثر على رجل حتى بادرت بالهرب معه فوراً من هذا السجن البغيض، أعنى الصعلوك الثانى فى الحكاية ما دام قدم لها الدفء العاطفى الذى ظلت محرومة منه على مدى خمسة وعشرين عاما.

وإذا كانت الحكايتان السابقتان (١/٢/١) و (٣/٢/١) نوعا من الأليجوريات أو التمثيل الكنائى أو الرمزىّ، فإن الحكاية (٥/٢/١) المعروفة باسم «حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر» حكاية مريحة واقعية، لم تستتر وراء الرمز؛ فهى قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسيا مع بعض خادمات المطبخ عنده، فشاهدته زوجته التى أحست أنه طعنها فى كرامتها وأهدر كبرياءها.. فما كان منها إلا أن أقسمت على أن تخونه ـ فى فراش الزوجية نفسه ـ مع «أوسخ الناس وأقذرهم» على حد تعبيرها. ويتكرر الأمر نفسه فى الحكاية رقم (٤/٢/١). إن المرأة هنا ـ فى هذه الحكايات الجنسية ـ ليست خائنة بطبيعتها، ولكنها تريد أن تنتقم لآدميتها (المهدورة) التى لا يريد المجتمع الذكورى أن يعترف بها. لذلك، لا غرو أن تتعاطف معها (الليالى) ـ ما دام الواقع نقيض ذلك ـ فلا يحدث أن توقع عليها أيه عقوبة.

[٣/٣/١]:

إذا كان الواقع ـ كما تشير هذه القصص ـ قد غرس الشك فى قلب الرجل تجاه المرأة ـ بشكل عام ـ فإن هذا الشك قد حدد أسلوب تعامله معها، على نحو يجسده مثل ورد فى إحدى القصص يقول: «الحيّة والمريّة لا ترفع عنهم العصيّة»، أى الحية والمرأة لا ترفع عنهم العصاة... ومن ثم فإن (الليالى) ـ دفاعا عن المرأة ـ أدانت هذا الأسلوب، من خلال تماديها فى تعرية الموقف الذكورى الفوقى القائم على الشك بغير دليل، إلا فقدان الثقة بالذات، فهذا هو المبرر الوحيد، وإلا كيف نفسر هذا الموقف المأساوى فى قصة التفاحات الثلاث (١: ١٠١ ـ ١٠٦)؛ حيث بادر الزوج إلى قتل زوجه المريضة لمجرد أنه رأى مع عبد حبشى تفاحة من التفاحات، كان ابنه قد أخذها من أمه فاختطفها العبد منه، ذبحها بالسكين «من الوريد إلى الوريد» على حد تعبير الحكاية، دون أن يعطى زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف.

[٤/٣/١]:

إذا كانت الأنماط النسوية السابقة ـ أبطال هذا النوع من القصص ـ ضحيّة واقع اجتماعى جائر، فثمة أنماط أخرى وقعت ضحية «مرض جنسى» تستحق معه العلاج والرثاء لا الإدانة والاتهام، على نحو ما نرى فى الحكاية رقم (٧/٢/١) بعنوان «حكايات تتضمّن داء

غلبة الشهوة فى النساء ودواءها». وللأسف، فإن الطبعات المتاحة بين يدىّ لا تذكر إلا حكاية واحدة منها، باعتبارها حكايات مكشوفة، أو مخزية، مع أن الهدف منها هو علاج هذا المرض كما يشير العنوان ذاته للحكايات. ومجمل الحكاية الواردة أن فتاة وقع عليها اعتداء جنسى (افتض عبد أسود بكارتها) فهربت بعارها ثم أولعت بالنكاح، فنصحتها قهرمانتها باقتناء قرد لهذه الغاية، غير أن عجوزا طيبة نجحت فى علاجها. الحكاية هنا تحدد الداء والدواء - مهما كان خياليا - وبتعاطف شخوصها - وكلهن نساء - مع الضحية. أما إذا اكتشف أمرها الرجل، فللضحية شأن آخر، على نحو ما ورد فى «حكاية وردان الجزار» (٦/٢/١) الذى دفعه فضوله الذكورى إلى اكتشاف امرأة من هذا النوع تعاشر دبا معاشرة جنسية، بعد أن تجسّس عليها وراقبها مراراً، فأصابته الغيرة، وفشل فى إقامة تواصل معها، بعد أن قتل الدب، فأصابه الحقد، وطلب إليها أن تكف عما هى فيه، فلما رفضت بادر إلى قتلها... وهذا فعل من شأنه أن يحظى بمباركة المجتمع الذكورى، فلم يوقع به العقاب، بل كوفئ مادياً ومعنوياً، إذ ورث ثروتها، وتسمّى باسمه «سوق وردان» (!). ولكن شهرزاد - بدهائها - سحبت هذا «المجد الذكورى» بكلمة واحدة، حين جعلت الخليفة الذى يكافئه هو الحاكم بأمر الله، المعروف تاريخياً وفولكلوريا بعدائه الشديد للمرأة حتى إنه - كما يقول ابن إياس - حرم على الصناع صناعة الأحذية (الشباشب) للنساء حتى لا تخرجن من بيوتهن.. إلخ إلخ.

[٥/٣/١]:

لم تتجاهل شهرزاد فى مرويّها نمط المرأة العاهرة أو الزانية أو البغيّ، وهو نمط لا تتعاطف معه مطلقا، وإنما تصوّره لتدينه، وتنفّر منه، ودائما تكون عقوبته القتل جزاء وفاء على هذه الجريمة (الكبيرة) اجتماعيا ودينيا. نصادف هذا النمط قصصيا فى الحكاية رقم (٢/٢/١) المعروفة بحكاية «ابن الملك محمود وزوجته»، وقد قابلت سماحته وكرمه بالجحود - لأنها شريرة بطبعها - وسحرته من أجل عبد أسود يزدريها ويضربها - فى نزعة ساديّة - وسحرت معه مدينة بأكملها، فحق عليها العقاب «ولعن الله النساء الزانيات» فى إشارة ذكية إلى كون صنيعها (الزنى والسحر) خطيئتان كبريان، اجتماعيا ودينيا، ودنيويا وأخرويا.

ونلتقى بهذا النمط أيضا فى الحكاية رقم (٨/٢/١) المعروفة بحكاية «معروف الإسكافى»، آخر حكايات شهرزاد قاطبة فى (الليالى)؛ حين صورت زوجه «فاطمة» ولقبها «العرّة» امرأة زانية، تستحق الموت. ولكن لأن هذه الحكاية هى آخر الحكايات، فإن شهرزاد قدمت إزاء هذا النمط النسوى السلبى نمطا نسوياً إيجابياً، يصون شرف الزوج، حاضراً أو غائباً، حيا أو ميتا. وإذا كان النموذج السلبى قد لقى مصرعه على أيدى الجن - فى إشارة ذكية إلى أن الزنى مرفوض فى عالمى الجن والإنس معا - فإنها كافأت الزوجة الأصيلة الطاهرة بأن جعلتها ملكة تمتلك مع زوجها كل كنوز الدنيا (وظيفة مكافأة مادية ومعنوية).

ولأن هذه الحكاية أيضاً هى آخر الحكايات الشهرزادية، فإن تضمين حكاية الزوج الثانية فى قصة معروف، لم يكن مصادفة حكائية أو لعبة قصصية غير محسوبة؛ ذلك أن درس شهرزاد هذه المرة هو آخر الدروس «التعليمية» فى (الليالى)، وهو أن النساء لسن سواء، وأن المرأة الحق هى التى تقف وراء زوجها - ولو كان إسكافياً - لتجعل منه ملكاً - على الأقل فى نظرها، إن لم يكن ملكاً قصصيا - فى آخر الأمر. وبهذا الدرس تنتهى (الليالى) نهاية دائرية، بنائيا ودلاليا، لا من حيث الحكاية الإطار فحسب، ولكن أيضاً من حيث الدلالة (حقيقة المرأة) التى بدت فى البداية، فى نظر شهريار الملك - بمزاجه السوداوى - لغز الألغاز الشريرة، والتى انتهت فى النهاية - فى نظر شهريار نفسه - ملكة

متوجة، متمثلة فى الزوج الثانية لمعروف، أو فى شهرزاد نفسها بعد أن أطمأن شهريار إليها، ووثق بها، وتعلم الدرس. وشتان بين البداية والنهاية فى (الليالى)، بين الشك والثقة. إن المرأة القادرة على الهدم، هى نفسها المرأة القادرة على البناء، ولكن فى إطار من الثقة والفهم والاحترام المتبادل بين الجنسين.

[٦/٣/١]:

ويدخل فى نطاق الجنس المحرم القصص التى تتعلق بحبّ المحارم، على نحو ما ورد فى حكاية الأخ الذى كان مولعاً بأخته، المتضمنة فى حكاية «الحمال مع البنات الثلاث»، فحقت عليهما معاً اللعنة، وقد صار كلاهما ــ فى الحكاية ــ فحما أسود «كأنهما ألقيا فى جب من النار»، فلما رآهما الأب على هذه الحال ــ وكانا متعانقين بعد تفحّمهما ــ بصق عليهما قائلا: «تستحق يا خبيث ما حل بك، فهذا عذاب القبر فى الدنيا، وبقى عذاب الآخرة، وهو أشد وأبقى». واللافت للنظر فى الحكاية أن الأب يتوجّه بالخطاب للابن وحده، باعتباره الطرف الموجب أو الفاعل.

[٧/٣/١]:

هذا النوع من الحكايات يصنف فولكلوريا ضمن الحكايات الشعبية البسيطة، أى ذات البنى البسيطة، غير التراكيبية، باعتباره وحدة سردية أو حكائية واحدة، باستثناء «حكاية معروف الإسكافى» التى قدمت وحدتين حكائيتين لهدف دلالى ــ تقديم النموذج السلبى، ثم الإيجابى ــ وقوام الفعل الحكائى هنا هو عينه الفعل الجنسى الذى ظل موضع تبئير الراوى واهتمامه (والفعل هنا ليس إلا الشخصية ذاتها تؤدى الفعل، فلا فعل بلا فاعل) أيا كان تبرير الفعل الجنسى (غير المشروع هنا) ودوافعه. واللافت للنظر هنا أن المرأة ــ فاعلة أو مفعولة ــ ليست إلا موضوعا للجنس، لا ذاتا، فليس ثمة حب فى هذا النوع من القصص. وكذلك الرجل بالنسبة إليها مجرد موضوع للجنس لا ذات، فغايته الإشباع الجنسى المجرد، لا التوافق الجنسى أو الحب. وبنية الفعل الحكائى هنا بنية ثلاثية، قوامها الحاجة إلى إشباع رغبة جنسية محرمة، ثم إنجازها سرّاً أو علانية، ثم تكون العقوبة لا المكافأة.. أى لا يوجد اختبار تمجيدى للبطل؛ حيث لا بطل ولا بطولة، بل جريمة محرّمة، والعقوبة هنا تتحدد بحسب دوافعها وغاياتها، دفاعاً عن قيم الجماعة ومثلها الاجتماعية والدينية المقدسة. والبطل الفاعل هنا هو المرأة لا الرجل، قد تكون ضحية، نتيجة حدوث إساءة مباشرة (اعتداء أو اغتصاب أو اختطاف) كما فى القصص (١/٢/١، ٣/٢/١، ٥/٢/١، ٧/٢/١)، وقد تكون باحثة عن اللذة الجنسية نتيجة شعور بالنقص أو الافتقار (كالمرض الجنسى، أو لعدم شعورها بالإشباع النفسى والعاطفى والجنسى) أى افتقارها التوافق الجنسى، والرغبة فى تعويضه، وإن كان بطريق غير مشروع، يتعارض وقيم المجتمع ومعتقداته، وعندئذ يوقع العقاب عليها، كما فى الحكايات (٢/٢/١، ٦/٢/١، ٨/٣/١).

[٨/٣/١]:

أما لغة الحكايات ــ فى هذا النوع ــ فهى لغة جنسية، لا تعنى مجونا جنسياً تعمد إليه (الليالى) ــ كما يتصور البعض ــ ولكنها اللغة الشاهد (أو العلامة) فى وصف الفعل الجنسى والدلالة عليه. وإذا كانت اللغة الصريحة هنا تتضافر مع الفعل الجنسى من أجل تجسيد الفعل الحكائى ذاته، كسراً أو اختراقا للمحظور اللغوى والجنسى معاً، فإنها ــ اللغة والحكاية ــ فى (الليالى) تأتى تعويضا عن حرمان جنسى فى مجتمع متزمت ضاغط، اجتماعيا ودينياً، وراهن جارح، وواقع كابت وقاهر؛ فالحديث عن الجنس يقوم عندئذ بوظيفة تعويض حكائية عن الفعل الجنسى ذاته. ومما له دلالة أن معظم شخوصه الفاعلة، أو المنفعلة، من العوام.

ومما له دلالة فى هذا المقام، على المستوى الدلالى، النفسى والتعويضى، أن معظم شخوص هذه القصص، الفاعلة أو المنفعلة، هى من العامة. أما على المستوى الدلالى، المجتمعى، فهى أن هذه الحكايات القائمة على الجنس غير المشروع لم تسفر عن علاقة مثمرة (الإنجاب) كالحب المشروع مثلا، بل تسفر دائماً عن علاقة عقيم، متفقة فى نتائجها مع حكايات الحب العذرى النقيض.

ثانيا : قصص الحب العذرى

[٢/١]:

الحب العذرى ـ ببساطة ـ نقيض الحب الشهوانى السابق، هو حب يعلو اضطراراً فوق متطلبات الغريزة الجنسية إذا ما فشل العاشقان فى التحقق والتوحد بالارتباط والاندماج والاقتران الزواجى، إنه «حب مع وقف التنفيذ»؛ حيث لا حب بلا جنس، نتيجة ظروف مجتمعية أو سلطوية قاهرة، خارجة عن إرادة العاشقين. ويعود الفضاء اللغوى والدلالى للمصطلح إلى بنى عذرة، لأسباب لا مجال لذكرها هنا. غير أنه، فى ضوء المأثور التاريخى والأدبى (القصصى والشعرى) لحكايات العشاق العذريين فى التراث العربى، يمكن تحديد ملامح هذا الحب العذرى أو الروحانى أو المثالى، وبنيته؛ إذ يتجلى لنا ـ فى مفهومه ـ قرين العفة؛ فهو حب لا ينكر الجسد، أو مشروع حب ينشد الزواج، ولكنه لعوامل خارجية يوأد عند الإعلان عنه. فيتوقف، ويحبط، فلا يتم الزواج، ومن ثم لا تتحقق الرغبة فى التواصل الجنسى، بل يتحقق الحرمان (حيث لا إشباع) فلا تنطفئ جذوة الحب، بل يزيدها الحرمان والكبت اشتعالا. يسمو العاشق على متطلبات الجسد، لكنه يظل يحلم بالاندماج بالآخر المعشوق، ولكنه حلم لا يتحقق أبداً، والنفس مولعة «بحب ما منعت منه» على حد تعبير ابن حزم، وينتهى الأمر بتحول مأساوى فى حياة البطل، يؤدى به، وبمن يحب، إلى الدمار، دمار الذات والآخر؛ حيث هذا الحب لا يموت، ولكنه يفضى بصاحبيه إلى الموت أو الانتحار، فى نهاية مأساوية أسيفة.

[٢/٢]:

نماذج قصصية:

على الرغم من احتفاء (الليالى) بالعشاق والمُتيَّمين، فإنها لا تروى إلا حكايتين فقط يمكن تصنيفهما فى دائرة العشق القصصية، وهما:

[١/٢/٢] حكاية على بن بكار مع شمس النهار ٢: ٧٢ ـ ١٠٩.

[٢/٢/٢] حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين ٣: ٣٣٧ ـ ٣٤٣.

فى الحكاية الأولى، تنشأ علاقة حب بين على بن بكار وشمس النهار، المحظية الأثيرة لأمير المؤمنين، هارون الرشيد (الرمز السياسى)، برغم آلاف المحظيات عنده، ومن ثم فهو هنا يمثل العائق أو البطل المضاد، ومن ثم فهى علاقة حب محكوم عليها بالفشل أو بالأحرى عدم التحقق، الأمر الذى «ألهب نيران العشق والهيام» بين العاشقين. وعلى الرغم من لقائهما السرّى مرات ومرات، وعلى الرغم من المراسلات الطويلة بينهما، والمبيت فى بيت خاص... إلخ، فإن هذه العلاقة ظلت طاهرة، محكومة بالعفة والنقاء (وهذا يعنى أن الشيطان لم يكن ثالثهما كما تخشى المرجعية الدينية)؛ الأمر الذى أسفر عن معاناة حقيقية للعاشقين، انتهت ـ بعد طول معاناة ـ بموتهما فى يوم واحد، ولذلك فقد خرجت بغداد كلها تشيع جنازتهما فى مشهد مهيب.

أما الحكاية الثانية، فهى حكاية أخرى من حكايات شهداء الهوى الذائعة فى التراث العربى القصصى، غير أن (الليالى) آثرت أن تنسب هذه الحكاية إلى جميل بن

معمر العذرى، باعتباره راويا متحدا مع مرويه، راح يحكيها لأمير المؤمنين هارون الرشيد، على أنها غريبة من غرائب السفر، شاهداً على وقائعها ومشاركاً بنفسه فى دفن العاشقين معاً، فى قبر واحد، مع استحالة ذلك دينيا، فللنساء مقابر وللرجال مقابر، واستحالة ذلك اللقاء تاريخيا بين الراوى والمروى عليه. ولكن شهرزاد ـ الراوى المفارق ـ كانت من الذكاء بمكان، بهذه الإحالة التاريخية التى تستدعى بالضرورة، عن طريق التناص، كل التراث العذرى إلى شهريار الدموى (نقيض العذرى). ومجمل القصة أن راعياً كان يتعشق ابنة عمه الثرية ـ وهو فقير ـ فمنعها عنه أبوها ولم يوافق على زواجهما فتأججت نار العشق بينهما، وكانت تذهب إليه فى الصحراء، حيث اعتزل الحياة. ومع ذلك، فقد شهد لهما جميل بأن الشيطان لم يكن أبداً ثالثهما، بل كانت (الهواتف) من الجن تبارك هذا الحب، وترثى من أجل هذين العاشقين العفيفين، حين افترس «أسد» ذات ليلة (ظلماء) «الحبيبة» فانتحر الفتى العاشق، وماتت «أمه» فى الليلة التالية حزنا عليهما.

لم تصرح (الليالى) بالانتحار، ولا الإبشيهى فى روايته لهذه الحكاية فى (المستطرف)، وإنما الذى صرّح بالانتحار هو ابن الحسين السراج (ت ٥٠٠ هـ) فى كتابه (مصارع العشاق) الذى ذكر أن الراعى قد «اتكأ على سيفه فخرج من ظهره»، كما يشير إلى أنه تمّ دفنهما معاً فى قبر واحد، على الرغم من تعارض ذلك مع المرجعية الدينية الإسلامية. والجدير بالذكر أن البطل المضاد هنا، على مستوى الواقع، هو الأب الذى رفض تزويج ابنته من فقير (عائق اقتصادى). أما على المستوى الرمزى، فالبطل المضاد/ المفترس الشرير، هو الأسد. وتتفق رواية السرّاج مع شهرزاد، فى أن العاشق، أو البطل الضحيّة، أوصى أن يكتب فوق قبره بيتان من الشعر أنشدهما وهو يحتضر، بينما الإبشيهى قد نسب البيتين فى روايته إلى «هاتف من الجن» وهما، طبقا لرواية (الليالى):

كنا على ظهرها والعيش فى رغد
والشمل مجتمع والدار والوطن
ففرّق الدهر بالتصريف ألفتنا
وصار يجمعنا فى بطنها الكفن

[٣/٢]:

على الرغم من تعاطف شهرزاد مع العشاق العذريين، ومن تمجيد مشاهد العفة، فى طول (الليالى) وعرضها، ومن «شعبية» القصص العذرى عند جمهور (الليالى)، فإنها لم ترو لنا إلا قصتين فقط.. على نحو يطرح تساؤلا ملحًا: لماذا كان قصص الحب العذرى نادراً، ومنحصراً، بل منحسراً على هذا النحو الملحوظ، دون سائر قصص الحب فى (الليالى)، على كثرة أشكاله وتنوع مضامينه؟ أعتقد أن الإجابة تكمن فى أمرين: أحدهما، أن هذا الحب مثالى، غير واقعى، مجرد ظاهرة أخلاقية لا رصيد لها فى الواقع العملى، خاصة فى مجتمع تجارى كمجتمع (الليالى)، حتى الحكاية التى رواها جميل بن معمر رويت فى سياق «غرائب الأسفار» وعجائب الحكايات، مع أنه لا وجود للعنصر الخارق فيها. والأمر الآخر، يكمن فى رؤية شهرزاد الواقعية لحقيقة العلاقات العاطفية بين الجنسين (وهذا دليل آخر على مدى واقعية الرؤية الشهرزادية فى «الليالى»، فى مجتمع التجّار الألف ليلى).

[٤/٢]:

نلاحظ فى الحكاية البغدادية (١/٢/٢) أن المرأة هى العنصر الفاعل، على النقيض من الحكاية البدوية (٢/٢/٢)، وهو أمر يتسق وطبائع الأمور، ذلك أن هامش الحريّة الذى كان متاحا للمرأة فى الحكاية الأولى

أفضل مما كان متاحاً للمرأة البدوية، لكن النتيجة واحدة فى الحالين، وهى الفشل فى إنقاذ حبهما، كما نلاحظ أن «على» بن بكار، كان أكثر استسلاماً من الراعى العاشق؛ الأول لا يملك إلا دموعه، والبدوى لا يحمل سيفه دفاعاً عن حبه إلا بعد فوات الأوان ـ أى بعد موت المحبوبة. وهذا يعنى، فى آخر الأمر، أن أبطال هذا النوع من الحكايات أبطال سلبيون، مغتربون عن واقعهم، على الرغم من شعورهم جميعاً بالافتقار أو النقص، ورغبتهم الصادقة فى تصحيح أو تقويم هذا الافتقار ـ بالمعنى «البروبّى» ـ نسبة إلى فلاديمير بروب ـ **ولكن ينقصهم الفعل أو الإنجاز الحاسم**؛ إذ يقفون دائما عاجزين عن الدفاع عن حبهم وذواتهم وتحقيق الاقتران المنشود، لا عن ضعف ذاتى، وإنما ليقينهم بعجزهم عن مواجهة الموانع أو العوائق الخارجية التى وقفت حائلا بينهم وبين من يحبون، فهى عوائق أكبر من أن يواجهها فرد لأنها عوائق مجتمعية (اقتصادية أو سياسية)، وأدت أحلامهم وأودت بهم إلى مصيرهم المأساوى، وهنا يكمن سرّ تعاطف (الليالى) معهم.

[٥/٢]:

يتسم هذا الشكل القصصى بأن موضع التبئير فيه، أى جوهر الفعل الحكائى فيه، ينصب على وصف المشاعر المحبطة نتيجة عجز البطل الفاعل عن فعل الإنجاز الحاسم، برغم محاولاته اليائسة، الذى يعلم مقدماً أنه لن ينجزه، ومن ثم يظل التبئير هنا مصوبا نحو الحد من الإشباع العاطفى الذى يفضى هنا إلى الموت المأساوى، هذا العجز أو الفشل وما يتعلق به من وصف لحظات اللقاء الذى تفسده أحاسيس الفراق، من أجل رفع درجة التوتر فى الفعل القصصى ذاته. وكل مسارات القصّ هنا تصبّ فى هذا الأمر، فالراوية شهرزاد ـ أو من يتحدث باسمها ـ توجه بؤرة الاهتمام إلى هذا الفعل وما ينطوى عليه من شحنات عاطفية عالية [حتى إذا تدخّل العنصر الخارق أحيانا ـ وهو عنصر غير تركيبى هنا ـ فإنما لإبداء الأسى ورثاء البطل الضحية (العاشقين) عند موته].

[٦/٢]:

من تقاليد هذا النوع الشكل القصصى القارّة موت البطل (العاشقين) فى نهاية مأساوية تتجلى أبعادها ودلالاتها فى أمرين: **أحدهما**: أن يموت العاشقان فى يوم واحد (والموت هنا انتحار لا يصرح به؛ حيث لا تسمح المرجعية الدينية الإسلامية بالانتحار، وإلا مات صاحبه كافراً، ولكن كل العشاق العذريين يصرحون فى آخر لقاءاتهم بأنهم يعرفون أنهم ذاهبون لحتفهم. ولا يلبث الأمر أن يتحقق، ويعلن عن موتهم). **والآخر**: أن يدفن العاشقان فى قبر واحد (الحكاية رقم ٢/٢/٢) أو فى قبرين متجاورين (الحكاية رقم ١/٢/٢)، خشية المرجعية الإسلامية التى لا تسمح بدفن الرجل مع المرأة. والموت والدفن معاً للعاشقين يعنى أن الموت والقبر قد جمع بينهما، بعد أن ضاقت بحبهما الحياة الدنيا.

[٦/٢]:

إن هذا الشكل القصصى ، أيضاً، ذو بنية ثلاثية، أبعادها:

حب ⟵ منع ⟵ موت.

أى أن البطل الضحية هنا لديه:

رغبة(فى التحقّق والتوحد)= شعور بالافتقار أو النقص.

منع (عن تحقيق الرغبة)= عجز عن أداء الفعل الحاسم/ الإنجاز.

فشل (فى إشباع الرغبة)= عجز عن تقويم الافتقار أو تصحيح النقص.

الأمر الذى أفضى به إلى الموت.

ومن ثم يمكن صياغة الأمر على هذا النحو:

الحب: رغبة في الاندماج والانتماء والامتلاك (تحقيق الذات).

المنع: عجز دنيوى فى تحقيق الحب (منع دنيوى).

الموت: إعلان العجز أو الفشل والموت معا (جمع أخروى).

وهذا يعنى أيضا أن:

الحب ←— الحياة، المنع ←— الموت.

[٧/٢]:

فى ضوء التخطيط الشكلى السابق، يتجلى لنا قصص الحب العذرى كاشفا عن عالم محبط، ملئ بالشرور الاقتصادية (٢/٢/٢) والسياسية (١/٢/٢)، مفعم بالحرمان، مفتقر إلى الأمان، الانتماء، الدفء النفسى والعاطفى والاجتماعى، فهل يعنى هذا القصص - بنهايته المأساوية - صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع (المادى) الذى حال دون تحقيق هذا الحب(الروحى) باعتباره حقا طبيعيا وفطريا للفرد، كاشفا بذلك عن خلل قائم فى البنى الاجتماعية لمجتمع «الليالى» (الاقتصادية والسياسية)، وعن أحاسيس العجز الذاتى وفشل فى التكيف، وشعور بقلق راهن فى الوجود، وخوف من المستقبل إزاء الطبيعة والمجتمع والسلطة؟

ثمة شئ مؤكد هنا، أن فشل العاشق - على المستوى الفردى والاجتماعى - فى تحقيق الذات، انتهى به إلى الموت، تعبيرا عن الرفض والغضب والاغتراب، لكنه رفض سلبى، غضب لا ثورى، اغتراب (عاطفى) عقيم، كالحب العذرى ذاته، لا يحقق الأمن والانتماء، ولا يعيد التوازن ولا يحقق اعتبار الذات للذات.

ثالثا: قصص الحب العاطفية

[١/٣]:

هذا هو أكثر أشكال قصص الحب ذيوعاً فى (الليالى)، كما وكيفا، لسبب بسيط؛ أنه الشكل القصصى الذى يحكى الحب الطبيعى، الواقعى، باعتباره فعلاً إنسانيا يتعلق بالكينونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف، كما يجمع - فى إطار مشروع - بين واقعية الجسد (حيث الجنس حاجة أساسية، بيولوجية) ومثالية الروح (حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تعبر فى أحد جانبيها عن تلك الحاجة)، ليصبح الحب عندئذ عطاء وإشباعاً، يتآزر فيه التوافق الجنسى مع التوافق النفسى والفكرى والسلوكى. ومن الطبيعى، فى مجتمع مدينى متحضر كمجتمع «الليالى» (وهو بالضرورة مجتمع مقنن اجتماعيا ودينيا، ويتمّ - من ثم - الفصل فيه بين الجنسين) أن يسيطر فيه ألف قيد وقيد على العلاقة بين الجنسين، وكلها تحدّ من تحقيق الرغبات وإشباع الحاجات، خاصة فى العصور الوسطى الإسلامية، على نحو لا يتحقق فيه الحب إلا بالأسلوب الشهرزادى، بلا مقدمات (فالهوى قدر) حتى يتسنى للعاشقين اللقاء - الإيجابى (المولد للحب) واختراق القيود، إثر «نظرة تعقبها ألف حسرة» تقدم شرارة حب جديد وقصة جديدة فى (الليالى)، حب يتحقق فيه مزيج دقيق ومتوازن بين المادى والمثالى، بين الجسدى والروحى. هذا هو الحب الذى تعنى به (الليالى)، وتبحث عنه، ترصع به سماء الليالى الشهرزادية العصيبة (خشية أن يخونها الحكى، فيكون فى ذلك حتفها وحتف الحكى معاً). وتعطر به أجواء العرش الليلى الشهريارى سمراً وأنسا، حبا وطربا، تروض به شهريارها المحروم عاطفيا، تطهر به - بالحب - قلبه، وتضئ روحه، وتنير عقله، حتى تعيد تشكيل شخصيته، فكراً وسلوكاً ووجدانا، على أنغام «أنشودة الحب»؛ تعزفها حواء الخالدة، حواء الحب والحياة فى (الليالى)، على سيمفونية الجسد والروح.

[٣/٢]:

نماذج قصصية:

في هذا الإطار الطبيعي والمشروع للحب، نلتقي عشرات القصص العاطفية التي تتغنّى بعواطف العشاق الصادقة، وتعنى بتجسيدها، وتحكي معاناتهم، بين ألف قيد وقيد، لقهر الانفصال الإنساني، والوصول بحبهم إلى مرفأ الأمان والزواج الذي تقف دونه قيود وقيود، اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية، يقتضي التغلب عليها إنجاز عدد من الأفعال والتحديات والمخاطرات إلى أن ينجح العاشقان ـ بالحب وللحب ـ في وضع (نهاية سعيدة).

ومن أشهر نصوصه النماذج القصصية التالية، طبقا لورودها في (الليالي):

[٣/٢/١] حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين ١ : ١٠٦ ـ ١٣٨.

[٣/٢/٢] حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس ١ : ٢٠٠ ـ ٢٣١.

[٣/٢/٣] حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة ١ : ٢٣١ ـ ٢٥٦.

[٣/٢/٤] حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان ٢ : ١٠٩ ـ ٢١٤.

[٣/٢/٥] حكاية نعم، ونعمة ٢ : ٢١٤ ـ ٢٣٩.

[٣/٢/٦] حكاية علاء الدين أبي الشامات ٢ : ٢٣٩ ـ ٢٩٥.

[٣/٢/٧] حكاية على شار مع زمرّد الجارية ٢ : ٣٥٠ ـ ٣٧٩.

[٣/٢/٨] حكاية بدور بنت الجوهري مع جبير الشيباني ٢ : ٣٧٩ ـ ٣٩٣.

[٣/٢/٩] حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام ٢ : ٤٣١ ـ ٤٨٧.

[٣/٢/١٠] حكاية علي نور الدين مع مريم الزنارية ٤ : ١٣١ ـ ٢١٢.

[٣/٢/١١] حكاية الشاب البغدادي مع جاريته ٤ : ٢١٢ ـ ٢١٨.

[٣/٢/١٢] حكاية هارون الرشيد مع الشاب العماني ٤ : ٣٤٤ ـ ٣٦٠.

[٣/٢/١٣] حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة ٤ : ٣٦٠ ـ ٣٧٧.

[٣/٢/١٤] حكاية أبي الحسن الخراساني مع شجرة الدرّ ٤ : ٣٧٧ ـ ٣٩١.

[٣/٣]

لما كانت هذه الحكايات متماثلة في بنيتها الداخلية، فلا مبرر للوقوف عند شواهد بعينها، مكتفين بالإشارة إلى هذه البنية القارة الثابتة لحكايات الحب العاطفي، ففيها غناء.

[٣/٣/١]:

هذا النوع من الحكايات الذي يعد أبطاله أكثر أبطال (الليالي) حضوراً، هو كقصص الحب العذري، له مرجعية تاريخية؛ أي زمنية، وتدور أحداثه في عالم طبيعي، واقعي عقلاني إنساني، ركيزتاه الزمان والمكان.

[٣/٣/٢]:

توجه شهرزاد ـ بوصفها الراوي الذي يؤطر القصص العاطفية، بنهاياتها السعيدة، ومغامراتها المتنوعة، ومتونها الحكائية المركبة ـ توجه بؤرة اهتمامها، هذه المرة، لا إلى الفعل الحكائي ذاته، وما ينطوي عليه من

شحنات عاطفية، على نحو ما فعلت فى حكايات الحب الجنسى وقصص الحب العذرى، وإنما ينصبّ الاهتمام - هذه المرة - على «رواية» ما حَدث، أكثر مما ينصب على «ما» حدث.

[٣/٣/٣]:

البنية الوظائفية هنا تنطلق من الوضع/ الأصل، حالما تحدث إساءة للبطل/ الفاعل (مثل اختطاف محبوبته أو زوجه)، أو حالما يحدث افتقار أو يحصل نقص (حيث يتعشق فجأة البطل فتاة مجهولة، رآها فى السوق أوفى دكانه أو فى طريق، أو شاهد صورتها مع درويش سائح، أو رآها فى منامه، أو سمع بها من مسافر... إلخ، فتولع بها قلبه، وطار النوم من عينيه)، ثم تتنامى الأحداث، أو العناصر الوظيفية (التى حدّدها بروب) تناميا يكاد يكون حرفيا، إلى أن يحدث الاختبار الحاسم الذى هو زمن الإنجاز والتغيير والوضع النهائى، طبقاً للتقابل الزمنى المعروف (ما قبل ← عكس ← ما ← بعد)؛ حيث (الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائى) أو التقابل الدلالى (إساءة أو نقص ← عكس ← تقويم أو تصحيح الإساءة، وتعويض النقص).

وطبقاً للمحتوى الدلالى لهذا الشكل القصصى:

انفصال: العاشق/ المعشوق.

إنجاز: مغامرات ووقائع.

اتصال: زواج العاشق والمعشوق.

ولكل قصة حب من هذه القصص مكان أصل فيه أسرة العاشق، تنطلق منه إثر حدوث إساءة أو افتقار، فيترتب عليه سفر الفاعل بحثا عن إصلاح الإساءة أو تقويم الافتقار أو النقص؛ حيث المكان الحقيقى - بتعبير جريماس - فهو مكان الاختبارين: الترشيحى والحاسم، وأخيراً يعود البطل، فى نهاية المطاف، على نحو دائرى، إلى المكان الأصل (مسقط رأسه)؛ حيث يقع تمجيده بعد إصلاح الافتقار (العثور على المحبوبة والفوز بها) أو تقويم الإساءة (استعادة الزوج أو المحبوبة المخطوفة)، فتكون المكافأة الذاتية (الزواج = الامتلاك). وفى كثير جدا من الحكايات تكون هذه المكافأة عامة (الوصول إلى العرش أو الملك)، وهذا يعنى تحقيق الذات الخاصة والعامة، الفردية والاجتماعية، للبطل. وبالرغم من انتقاد كلود بريمون فى كتابة (منطق الحكى) هذا المثال أو الجهاز الوظائفى الذى حدده بروب، باعتباره جهازا غائياً يسير فى اتجاه واحد له بداية (حدوث إساءة أو افتقار) وله نهاية (تقويم الإساءة وإصلاح الافتقار)، فإن قصص الحب العاطفية فى (الليالى) - باعتبارها حكايات شعبية - تؤكد بقوة الجهاز الوظائفى البروبى.

[٤/٣/٣]:

إن الفعل القصصى فى (الليالى) عامة - بما فى ذلك الفعل القصصى فى الحكايات العاطفية - عرضة للخرم والتمزّق والإرجاء إزاء أى فعل خارجى، فيما يسمى بالمناطق الرخوة، التى تسمح بإدراج أفعال حكائية ثانوية فى سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذّى من الإمكانات السردية للحكاية الرئيسية أو الحكاية «الأم»، فتمدها بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل حكايات الحب العاطفية فى (الليالى)، لا تكون من أطول الحكايات حجما فحسب، على بساطة تركيبها ومحدودية الأحداث أو «الوظائف الأساسية» بتعبير رولان بارت - فيها، ومن ثم فهى بنية مراوغة أو غير مغلقة تماما فى وظائفها الثانوية المستعدة لاحتضان متون أو حكايات فرعية جديدة، حال ظهور شخصيات جديدة، إذ إن ظهورها - كما يقول تودوروف - يفضى إلى ظهور أحداث جديدة، دون حاجة إلى تبرير ظهورها، فـ (الليالى) أو بالأحرى الراوى فيها، يلجأ كثيراً إلى المصادفات دون حرج (فهى مصادفات محكومة فى رأيه بالقضاء والقدر.. ومن ثم فالأفعال القصصية الجديدة - مهما كانت غير منطقية - لديه

مسبَّبة، أو بالأحرى لا تحتاج إلى تسبيب). من هنا، نفهم سرّ هذا الوجود الدائم للقضاء والقدر، فى كل حكايات الحب، الذى يقوم هنا بوظيفة الموجّه للحكاية؛ فهو وجود طاغ نابع من المعتقد الدينى، يستغله الراوى الشعبى - كالمصادفة القدرية - بديلاً عن المنطق والتسبيب فى تمتين الترابطات البنائية فى صياغة المبنى الحكائى، مهما كان مركبا.

[٥/٣/٣]:

من سمات هذا النوع القصصى الفارقة - ما دام يحدث فى عالم واقعى، عقلانى إنسانى - أن لا وجود للعنصر الخارق فيه. وإذا وجد فى القليل النادر من هذه الحكايات، فهو يفتقد وظيفيا الدور البنائى الذى حدّده بروب، وإنما هو عنصر طارئ، قد يلجأ إليه الراوى للخروج من مأزق سردى، شأنه فى ذلك شأن الصدفة. ومن ثم، فالعنصر الخارق هنا غير تركيبى، ويمكن حذفه دون أن تتأثر الحكاية، فى وظائفها الأساسية أو الثانوية. إنه، أى الخارق، ليس عنصراً بنائياً، هو فى أحسن الأحوال «عنصر ذرائعى»، إذا استعرنا مصطلح تودوروف، يلجأ إليه الراوى من باب «التنويع» فى أساليب التعرّف بين العشاق، كأن يجمع جنى وجنية بين فتى وفتاة، وهما نائمان، فيعشق كل منهما الآخر (إذ يمكن أن يؤدى المنام نفسه هذه الوظيفة كما فى حكايات أخرى كثيرة)؛ الأمر الذى يجعل حكايات الحب العاطفية، الألف ليلية، نوعا من الحكايات الشعبية، لا الخرافية، مهما كانت غرابة الأحداث وعجائبيتها، ومهما كانت طرائف المغامرات وغرائب الموجودات. وهذا يعنى - ببساطة - أن قصص الحب العاطفية، تظل أحداثها - شأن أية حكاية شعبية - تتأرجح بين الواقع والخيال، بين المنطق واللامنطق، على النقيض من قصص الحب السحرية (النوع الرابع) التى تقوم أحداثها على الانفصال الجذرى بين الواقع والخيال.

رابعا: قصص الحب الخرافية

[١/٤]:

قصص الحب الخرافية أو السحرية أو العجائبية، لا تختلف - فى موضوعها - عن النوع السابق، كذلك لا تختلف - بنائيا - عنه إلا فى وجود عنصر الخارق، وهو هنا عنصر بنائى أصيل؛ إذ يحل محل القضاء والقدر فى كونه موجها للحكاية، ويزيد عنه فى كونه عنصراً مشاركاً فى صياغة الأحداث والشخوص، وفى كون «البطلة» أو المعشوقة هنا هى من عالم الجن، أميرة أو ملكة؛ ومن ثم تقع معظم أحداثها ومغامراتها فى ممالك الجن العجيبة، منذ ساعات اللقاء أو التعرّف الأولى، حتى النهاية السعيدة.

٢/٤ نماذج قصصية:

فى (الليالى) ثلاث حكايات نموذجية، لهذا النوع من قصص الحب، هى:

[١/٢/٤]: حكاية زواج الملك بدر باسم ابن الملك شهرمان من جلنّار البحرية بنت الملك السمندل ٣: ٤٠١ - ٤٣٩.

[٢/٢/٤] حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال ٣: ٤٣٩ - ٤٨٧.

[٣/٢/٤] حكاية حسن الصائغ البصرى ٣: ٤٨٧ - ٥١٠ + ٤: ٥ - ٩٢.

وبهذا تشغل هذه الحكايات الثلاث حوالى مائتى صفحة، مما يؤكد أنها حكايات شعبية طويلة، مركبة.

٣/٤:

نشير هنا إلى بعض السمات الفارقة - بنائيا - بين حكايات الحب العاطفية، وقصص الحب الخرافية من حيث:

[١/٣/٤]

المرجعية الزمنية أو التاريخية، لا وجود لها فى هذا النوع الخرافى أو السحرى، إذ تدور أحداثه فى عالم متحرر من كل القيود العرضية والظرفية؛ هو عالم سحرى، عالم الممكن المطلق، ذلك أن الرؤية السحرية العجائبية التى تحكمه، والتى هى بمثابة الطاقة المولِّدة لهذا النوع من الحكايات التى صنفناها ووصفناها ـ لهذا السبب ـ بالسحرية أو الخرافية، تحول ـ هذه الرؤية ـ دون إرساء زمنى ؛ إذ إن عنصرى الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلانى أو الإنسانى، كما ذكرت، على نحو ما رأينا فى قصص الحب العاطفية. ومن ثم، فالزمنية المعتمدة هنا هى الزمنية الوظائفية، على غرار النوع السابق. أما مكان الفعل القصصى هنا؛ فهو اللامكان ـ بالمعنى الذى حددّه جريماس ـ ذلك أن الإنجاز الحاسم أو الاختبار الرئيسى فى قصص الحب الخرافية أو السحرية، هو دائما مكان سحرى يقع فى ممالك الجن وأعماق البحار ووراء جبال قاف وأجواء الفضاء العليا، وهذا يعنى أن مكان الفعل هو اللامكان، أى نفى للمكان بوصفه معطى معينا ثابتاً قاراًّ، على الرغم من أن الراوى يحاول أحيانا ـ ربما من باب التغيير والتنوع ـ إيهامنا بازدواجية المكان أو تعدد الأمكنة، تبعا لتعدد المغامرات وتنوع الوقائع المتماثلة (تكرار اختطاف العروس أو الأميرة الجنية من مكان إلى آخر، لكنها تظل محصورة فى عوالم سحرية).

٤/٤

أما على مستوى الشخصيات، فإن الفارق الحاسم هنا أن معظم الشخصيات الرئيسية ـ باستثناء البطل العاشق ـ والثانوية، والجموع الحاشدة، والجنود المقاتلة؛ كلها من الجنّ. ويبدو أن ثنائية الجن والبشر هنا صدى للموروث الخرافى العربى، القصصى والاعتقادى، الذى رواه الأقدمون مثل وهب بن منبه، وعبيد بن شرية، والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم كثير، وهو موروث رائج قصصياً، كما يشير (ابن) النديم الوراق الذى ذكر لنا فى فهرسته ستة عشر كتاباً فى أسماء (عشاق الإنس للجنّ) وأسماء (عشاق الجنّ للإنس). ويبدو أن الحكايات الثلاث التى روتها شهرزاد، كانت صدى للنوع الأول فقط الذى ذكره ابن النديم، إذ إن البطل فيها جميعا هو من الإنس، أما البطلة فهى دائما من الجن (أميرة أو ملكة من بنات ملوك الجان).

[٥/٤]

وهذه الحكايات التى تتفق فى موضوعها وبنيتها الداخلية، مع قصص الحب العاطفية من ناحية، والقصص الخرافية العجائبية من ناحية أخرى (فهى مزيج منهما، موضوع عاطفى، وعالم خرافى)؛ هذه الحكايات التى تجمع بين رومانسية الحب ورومانسية الخرافة Fairy - tale، تعنى أن شهرزاد كانت حريصة على أن تدفع بدماء جديدة إلى شرايين العملية السردية أو الحكى، قوامها المزيد من الإثارة والدهشة والغرائبية؛ الأمر الذى يساعدها على امتلاك ناصية المروى عليه (شهريار) عن طريق السيطرة القصصية عليه، فلا يصاب بالملل أو السأم، فيكون عندئذ موتها وموت الحكى معها.

خامسا: قصص الحب أو العشق المحرّم

[١/٥]

هذا النوع من القصص ـ برغم عدم شرعية الحب فيه أو بالأحرى مشروعيته اجتماعياً ودينياً ـ لم نشأ أن ندرجه مع قصص الحب الجنسى (الشكل الأول)، لأنه لا يهدف إلى الإشباع الجنسى فقط، وإنما يجاوزه إلى تحقيق الرغبة فى الإشباع النفسى والعاطفى. إن المرأة هنا ليست «موضوعاً» جنسياً، ولكنها أيضا «ذات» جنسية، وكذلك الرجل العاشق بالنسبة إليها (التوافق الجنسى يقتضى أن يكون كلاهما ـ من الناحية النفسية ـ ذاتا وموضوعا لتحقيق الإشباع العاطفى).

فالعلاقة بين الجنسين، هنا، على النقيض مما رأيناه فى قصص الشكل الأول (الحب الجنسى). إن العلاقة فى هذا الشكل القصصى بين الجنسين هى علاقة حب وعشق حقيقية، لكنها تصطدم بعائق اجتماعى ودينى هو «الزواج» من رجل آخر. ومن ثم، فالعلاقة بين الجنسين هنا ـ مهما كان الحب قويا ـ علاقة غير مشروعة، ما لم تحصل المرأة على حريتها بالطلاق من زوجها، فتفعل المستحيل عندئذ للحصول عليه (عشرات الحيل والمكائد) حتى تكاد تدفع به إلى حافة الجنون والإفلاس معاً، ويكاد يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذه المكائد، وهنا يكمن جوهر الإثارة فى الفعل القصصى.

[٢/٥]

توجد فى (الليالى) حكايتان نموذجيتان لهذا النوع أو الشكل القصصى هما:

[١/٢/٥]

حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف ٤ : ٩٢ ـ ١٣١.

[٢/٢/٥]

حكاية قمر الزمـــــان مع معشوقته ٤ : ٣٩١ ـ ٤٣٤.

[٣/٥]

من اللافت للنظر فى هذا النوع القـصـصى، أن بؤرة الاهتمام الشهرزادية تنصب، لا على فعل الحب أو الخيانة، إنما على «مكائد» المرأة التى يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذا الأمر، فى رسالة تحذيرية للرجل من «كـيـد النسـاء»، إذا عجزت المرأة عن الحـصـول على الطلاق. إنها عندئذ لن تكتفى بأن تحيل حياته إلى جحيم، بل تؤدى به إلى الجنون العقلى والإفــــلاس المـــادى، كـمـا فى الحكاية (١/٢/٥) و (٢/٢/٥). هذه واحدة مما تتغياه شهرزاد من هذا النوع. أما الأخرى، فليس محض الصدفة أن يكون الزوج المرفوض «شيخ الجواهرجية»؛ أى من يمتلك ثروة كبرى يمكن أن تحلم بها أية امرأة. لكن الحب لا تصنعه كنوز الدنيا، وبالمال وحده لا تعيش النساء. بعبارة أخرى، إن المرأة تبحث عن الحب قبل الثروة، والدفء العاطفى قبل الدفء المادى، حتى لا يجرفها تيار الخطيئة. هكذا تعلمنا شهرزاد.

[٤/٥]

البطل الفـاعل فى هذا النوع هو المرأة، هى البطل الباحث ـ بالمعنى البروبى ـ على حين أن الرجل هنا هو العنصر المنفعل (تم تبـادل الأدوار). فـالعـاشق/ الرجل مختبئ أو منتظر، يتلقى الأوامر، هو طرف سلبى ينتظر «التعليمات» ريثما تـمكن «المعشوقة» (والكلمة هنا مستـمدة من تكرارها فى عنوانى الحكايتين) من تدبير أمرها واللحاق به، بعد مغامرات مثيرة.

[٥/٥]

بنية هذا النوع القصصى تشبه البنية القصصية فى قصص الحب العاطفية (الفارق يكمن بينهـما فى أن المرأة لا الرجل هى البطل الفاعل، وأن الحب هنا يتحقق فى إطار غير مشروع اصطلح على تسميته اجتماعيا وقانونيا باسم الخيانة الزوجية).

[٦/٥]

تشكل النهاية فى الحكايتين النموذجيتين المشار إليهـما (٢/٥) لغزاً غير مفـهـوم فى ضوء الخلفـيـة السوسيـوثقـافـيـة لـ (الليـالى). ففى الحكاية الأولى (١/٢/٥) أو حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف، نجد أن شهرزاد لا تعاقب البطلة اليهودية زين المواصف، على الرغم من ارتكابها إثمين عظيـمين، الزواج من معشوقها، وهى لا تزال فى عصمة زوجها اليهودى، والزنى بالطبع، بل تتمادى شهرزاد فى إعادة تزويجها مرة أخرى بمسرور النصرانى، فى نهاية الحكاية (ولكن زواجاً إسلامياً). وحين عثر عليها زوجها الأول، فى عدن، بادرت زين المواصف «بالتدبير عليه حتى دفنته حيا فى مقابر اليهود» دون أن يهتز لها رمش، لتنعم بعد

ذلك بالعيش مع عشيقها مسرور «فى الأكل والشرب واللعب واللهو، إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات، وأدرك شهرزاد الصباح»، لنفاجأ فى الحكاية الثانية (٢/٢/٥) أو حكاية قمر الزمان مع معشوقته (المسلمة) أن الأمر مختلف؛ إذ عاقبتها شهرزاد؛ حيث حكمت عليها بالموت، مع أن الجريمة هنا واحدة فقط، وهى الزنى، وجعلت زوجها ينجح فى العثور عليها، بعد أن ذرع الدنيا فى مصر، وتعرض للأهوال من أجلها، فلما واجهها فى بيت قمر الزمان، استل سيفه وقطعها نصفين، «حتى لا يكون ديوثا» كما تقول شهرزاد، وتكافىء هذا الزوج الغيور بالزواج من «كوكب الصباح» أخت قمر الزمان نفسه. أما قمر الزمان الذى رفض الزواج من معشوقته بناء على تحذير صريح من والده (ممثل المجتمع) فتكافئه شهرزاد بالزواج من بنت شيخ الإسلام نفسه، لتصل بنا فى نهاية الحكاية إلى مقولة «ومن ظنّ أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء» (٤٣٤/٤). فما سرّ هذا التناقض الشهرزادى، والإثم واحد، والدوافع واحدة، «والملابسات واحدة» كما يقول أهل القانون، فى (الليالى) نفسها؟ هل لأن زين المواصف اليهودية أسلمت؟ إن معشوقة قمر الزمان أصلا مسلمة؟ فلم التفرقة بين المسلمين؟

أغلب الظن أن هذا الموقف الشهرزادى ناجم عن موقف إثنى (عرقى ودينى) معاد تجاه اليهود، ممثلا بهذا النمط أو الزوج اليهودى الذى لم يكن يعنيه استرداد زوجه بقدر ما يعنيه استرداد ثروته التى استولت عليها حين فرارها إلى عشيقها المقيم فى عدن (يهود اليمن). هل هى إدانة للشخصية اليهودية وتحقير من شأنها (حيث المال لا الشرف غايتها)، على النقيض من الشخصية العربية المسلمة التى ترى فى ذلك عاراً ما بعده عار؟ إن (الليالى)، بذلك، تدخل فى الصراع بين الثقافتين اليهودية والإسلامية.

بعد هذه الجولة فى (ألف ليلة وليلة)، بحثا عن قصص الحب فيها، انتهى المقال إلى عدد من النتائج، يعنينا منها، فى هذه الخلاصة، الإشارة إلى ما يلى:

١ ـ أن ثمة خمسة أشكال قصصية، تقع فى دائرة (قصص الحب فى الليالى)، حاولنا تصنيفها وتمييزها والوقوف على سماتها الفارقة بنائيا ودلاليا.

٢ ـ أن قصص الحب فى (الليالى)، تظل واقعية بقدر ما هى خيالية، يمتزج فيها ـ فى وعى ممتع أو متعة واعية ـ الطبيعى بالخارق، والممكن بالمستحيل، والواقعى بالخيالى، فى تناغم جمالى خلاق، بعيد عن صعيد المواعظ الدينية أو الأخلاقية المباشرة، يرتكز على جوهر اجتماعى أخلاقى دينى لا يمكن نكرانه أو تجاهله، حتى وهى تستدرجنا معها إلى الحقيقة أو تغوينا بالتحليق معها إلى آفاق أو ممالك خيالية؛ ظلت قصص الحب فيها واقعة ضمن الفعل البشرى الممكن.

٣ ـ لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، استطاعت حكايات الحب فى (الليالى) أن تثير كل ما هو مسكوت عنه جنسياً.

٤ ـ أن هذه الكثرة الملحوظة لحكايات الحب فى (الليالى) تعكس أزمة حب لا جنس فى المجتمع والثقافة، كثرتها دليل على حرمان وإحباط، ودليل نقص فى العواطف، ونقص فى التواصل والانتماء.

٥ ـ أن كتاب (الليالى) ـ بكل أشكاله القصصية العربية ومضامينه الدالة، ليس كتاب القهر المفروض على المرأة وحدها، بقدر ما هو كتاب القهر المفروض على الرجل أيضاً. ولذلك، بمقدورنا القول فى ضوء هذه الأشكال القصصية، إنه كتاب تعويضى عن القهر للجنسين، فى مجتمع العصور الوسطى، وهو مجتمع مقهور، فى أساسه، جنسياً واجتماعيا وسياسياً.

*

هوامش:

النسخ المعتمدة هنا:

(١) ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية ـ بيروت، ١٩٨١.

(٢) كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق محسن مهدى، ليدن ١٩٨٤.

علماء الدين
فى مجتمع الليالى

مصطفى عبد الغنى *

ملاحظات أولية

١ـ يمكن البحث عن «علماء الدين»(**) وأدوارهم المؤثرة فى التاريخ الإسلامى فى الفترة التى سبقت القرن التاسع عشر. فبمجيء محمد على وازدياد المؤثرات الغربية، تخلى علماء الدين ـ أو أجبروا ـ عن أدوارهم باعتبارهم نخبة مثقفة مؤثرة إلى حد بعيد.

وهذه المكانة الكبيرة كانت تعود فى المقام الأول إلى المرجعية الدينية؛ إذ تستند إلى كثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية؛ فهم لا يكتمون الحق ويتصدون للباطل برباطة جأش[١]، كما أنهم يتبوأون مكانة تصل بهم إلى أن يكونوا ورثة الأنبياء، وهم فى الأرض كمثل النجوم فى السماء، وبلغ الأمر إلى درجة تفضيلهم على العابدين لما روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حينما ذكر له رجلان أحدهما عابد والآخر عالم ففضل العالم[٢].

فيما كاد يأتى «الوالى» ـ محمد على ـ حتى ضعف تأثير علماء الدين واستبدل بأغلبهم فئة أخرى من الموظفين والمحامين والصحافيين وغيرهم من المثقفين، حتى أصبحوا ـ فى كثير من الأحيان ـ تابعين لـ«ولى النعم» (محمد على).

٢ـ وقد تفرق علماء الدين فى (الليالى) فى العصور الإسلامية خلال صور عدة؛ فلم يكن منهم الفقهاء فقط، وإنما أضيف إليهم ـ كما تشير كتب السيرة الشعبية والتراجم وكتب التاريخ ـ الخطيب والقاص والواعظ والكاتب والقارئ والشاعروالقاضى والمفتى والمنشد وخازن المال والإمام والمحدث (أهل الحديث). وتشير المصادر المهمة [٣] إلى أعداد أخرى كثيرة من هذه الوظائف التى كان يطلق على أصحابها «أرباب الوظائف العلمية والدينية»؛ وإن كان يطلب منهم «التخصص الوظيفى» فى الفقه والحديث وغيرهما، وفى الوقت نفسه الانخراط فى قيادة المجتمع

---

* ناقد وصحفى بجريدة «الأهرام».

وجمهور المدن من جهة أخرى، وإن كان ذلك يعود إلى فترة الاضطراب التى عاش فيها تاج الدين السبكى فى القرن الرابع عشر الميلادى.

غير أن من الملاحظ أن فترات الاضطراب الكثيرة التى عاش فيها العلماء فى العصور الوسطى دفعت بهم ليكوّنوا حلقة «أرباب الوظائف» أو «رجال القلم» فى مواجهة الحكام أو (رجال السيف) كى يحددوا أدوارهم التى لم تحظ دائما برضا الحكام. فبعد أن سمحوا لهم بدور محدود فى العصر المملوكى (بالمشاركة) رفض العثمانيون ذلك، وراحوا يباعدون بينهم وبين المؤسسة الحاكمة، وإن سمحوا لهم بدور الوساطة؛ على أنه فى ـ جميع الأحوال ـ لم تترك لهم السلطة السياسية دوراً كبيراً إلا فى فترات استثنائية، كخضوع المجتمع أحيانا لسلطة القاضى «الشرعية».

على أن صورة العلماء كانت فى كل الأحوال تقبع فى الضمير الشعبى على أنها سلطة فاعلة، لكونها الفئة الحاملة لكتاب الله وسنّته.

٣ـ وتجىء (الليالى) لترسم صور علماء الدين فى المخيلة الشعبية بشكل مغاير لصورهم فى التاريخ[٤]، إذ إنها لم تنشأ تحت عقل محكم (موجه) مثل التاريخ، وإنما خضعت للاشعور الجمعى Inconscient Collective؛ حيث يتوحد الشعور الفردى والشعور العام، وحيث تكون الذاكرة الشفهية قادرة على الصياغة وإعادة الصياغة والإضافة من خلال أنماط جمعية شعبية تختزن مكنونها عبر قرون بعيدة.

يؤكد ذلك أن (الليالى) حكايات صيغت فى أكثر من قطر عربى، والأصول الأولى لها تنتمى إلى أكثر من دائرة تتداخل معاً سواء فى الشرق (الأدنى أو الأقصى) بحضاراته القديمة، أو فى الشرق العربى بحضارته الإسلامية المتطورة بفعل الزمن، وهاتان الدائرتان تلتقيان مع رأى فريدرش فون ديرلاين حين حدد الزمن المزدهر للحكاية بتاريخين، الثانى منهما فى القرن الحادى عشر، وهنا يمكن أن نضيف دائرة أخرى تقترب فتحتوى مدينة القاهرة من حيث هى أهم عاصمة إسلامية لعبت أخطر الأدوار فى تكوين (الليالى) حتى انتهت إلى الصورة التى عرفت بها[٥] فى القرن التاسع عشر أو فى بداياته، مما يؤكد أن النموذج يمكن أن يرصد فى الأدب الشعبى أكثر منه فى التاريخ.

على أن الصورة الشعبية أو الشفاهية تخرج من التاريخ إلى الحلم، أو تظل نوعا من (التأريخ الشعبى).

٤ـ بيد أننا نؤثر أن نسهب قليلا فى هذه النقطة الأخيرة؛ إذ يلاحظ أن القهر الكثير الذى تعرضت له الشعوب العربية دفع بها إلى الفرار من التاريخ فى كثير من الأحيان إلى الحلم، والحلم هنا ليس أضغاث ما يسقط فيه الإنسان حين يتخثر واقعه الذى يحاول أن يصنعه دون جدوى؛ وإنما هو الحلم المبدع، المتمثل فى الأدب الشعبى.

إن هذا الحلم يلجأ إليه الإنسان العربى «ليعبر به عن شوق جارف للعدل بالنقيض للظلم الذى يكابده، وبتشوف عارم للحرية بالنقيض للقهر الذى يعايشه»[٦] ومن هنا، فنحن نـدعو المثقفين ليهتمـوا أكثـر بـ (الليالى)، ـ باعتبارها أهم رموز الأدب الشعبى ـ لفهم كثير من رموزنا الثقافية، ومن أبرز هذه الرموز علماء الدين الذين تجسدوا فى (الليالى) خلال الدلالات المعكوسة، وهى دلالات لا تنتمى إلى الحلم فى الظاهر، ولكن تنتمى إلى الحلم الذى يعبر فى الوعى الباطنى عن الواقع الحى.

الحدود المنهجية

٥ ـ لابد من التنبه ـ منهجيا ـ إلى دور الوحدة الداخلية فى تفاعيل البنية الكلية؛ أو بما يسمى الوظيفة الداخلية للسرد Fonction contextuelle، إذ ترتبط الوحدة الداخلية بوظيفة محددة فى البنية الكلية على نحو

«يفضى فيه أى تغيير فى العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوى معه المجموع الكلى للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى» (٧).

وفى تمثل (الليالى) سوف نلاحظ أن هذه الوحدة الداخلية تتشكل فى الفضاء السردى الشعبى عبر قرون عدة، فى حين أنها، فى منظومتها الفكرية، تكشف عن انعكاس للنموذج التاريخى فى مرآة الحاضر ولا تختلف معه، فكأن شخصيات (ألف ليلة) ونماذجها تتوالى فى نماذج دالة حتى اليوم.

وقد لا تكون الوظيفة الداخلية متوائمة مع البنية الرئيسية. ومع ذلك، فإن استبطان الفعل يرينا أنها تتخذ رمزاً دالا لكونها معبرة عن قيمة؛ فالقاضى يظل موقفه مرهوناً بالعدل، والفقيه بالحرص على الشرع، وحتى الحاكم ـ حين يحرص على الشخصية لا الوظيفة ـ يظل موقفه مرهوناً بموقفه القيمى، ولهذا نقول إن الوظيفة لا تهمنا فى حد ذاتها ـ قاض، عالم دين، إمام.. إلخ ـ اللهم إلا بالقدر الذى تمنحه الشخصية Personnalité لذاتها؛ حيث الموقف الإدراكى هو الذى يحدد موقف الفرد ويميزه عن غيره.

معنى ذلك كله، أن النماذج التى تقدمها (الليالى) لا تقدم بغرائبية ـ كما يبدو ـ وإنما لتوكيد النموذج ـ وهو ما يهمنا هنا ـ من حيث تعبيره القيمى أو سلوكه الإدراكى فى مجتمع ما زالت السلطة تستحوذ فيه على مؤسسات الواقع، وتحتكر الرأى العام، وترفض أى دور للمثقفين المعاصرين فى عملية صنع القرار، وهو ما نقترب به أكثر من نماذج (الليالى).

٦ـ العالم فى (الليالى) يمثل ـ كما أشرنا ـ الشخصية الفكرية الفاعلة بمواقفها وليس بوظيفتها، فهى أشبه بالشخصية (القاعدية) فى تبنى الأمور فى العلاقة مع السلطان أو الحاكم، ذلك لأن ما يعبر عنه الفقيه أو رجل الدين ليس غير المرجعية الدينية وأحكام الشرع فى المقام الأول. وبذلك، فإن النماذج التى نلتقى بها هنا إما أن تكون إيجابية، بحكم نمطيتها المميزة، وإما أن تكون سلبية، بحكم خروجها عن جادة الصواب فى التعامل مع الحاكم.

وعلى ذلك، فإن التعامل مع الشخصية الإيجابية سوف يضع بين أيدينا شخصيات عدة متقاربة فى الفروق فيما بينها، تبعا للبدهية المعروفة فى الدين الإسلامى من أن الباعث الأول والأخير فى توجيه الحاكم أو بشكل أدق إسداء النصيحة إليه يرتبط بالجانب الدينى.

العالم ـ النصيحة

٧ـ وهذا العالم نجده كثيراً فى (الليالى) اعتقاداً منه أنه لم يخلق ملك إلا ويخلق معه اعتقاد بضرورة رعايته والتفكير له؛ ففى حكاية «الملك عمر النعمان وولديه..» نجد أن الجارية تتحدث كثيراً عما تسميه السياسات الملكية، فتشير إلى أنه «على قدر حسن أخلاق السلطان يكون الزمان»، مقدمة حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): شيئان فى الناس إن صلحا صلح الناس وإن فسدا فسد الناس: العلماء والأمراء؛ ومعنى ذلك أن اتباع العلماء للأمراء هو اتباع الشريك لسلوك الحكم، والعلاقة بينهما هى التى تحدد فساد الحكم من صلاحه. غير أن حديث هذه الجارية ـ نزهة الزمان ـ يكون مقدمة للعلاقة التى تكشفها لنا الليلة التاسعة والسبعين؛ حيث يلتقى معاوية بأحد علماء العرب وأكثر حكمائهم وهو الأحنف بن قيس.

إن العالم هنا هو الذى طلب لقاء الحاكم خلال بنى تميم قبيلة هذا العالم، وما كاد يرى الحاكم العالم حتى سأله أن يقترب منه، ثم قال له:

«كيف رأيك لى؟»

وهذا السؤال كان يعكس فى الواقع الإسلامى طلب السلطان النصيحة ممن يختاره، وليس ممن يفرض

عليه، فقد كان الحكم عند بعض أولئك الحكام يحتاج - أحيانا - لإرشاد الفقيه ونصيحته بالرأى، وهو ما يعود كما أسلفنا - إلى المرجعية الدينية للنصيحة وارتباطها بالشرع. وفى حالتنا هنا، فقد كان الأحنف يدرك جيدا حدود النصح أمام حاكم مثل معاوية كان على وشك تحويل الخلافة إلى ملك عضوض. ومن هنا، فإن نصيحته لم تتجه مباشرة إلى علاقة الحاكم بالرعية، وإنما راح يتحدث طويلا عن السلوك الصحى والهيئة المطلوبة للخليفة ثم طرف من الآداب العامة يعكسها هو بضمير المتكلم كى لا يخترق الحاجز بينه وبين الحاكم، ثم علاقة المسلم الورع بالنساء وهى علاقة دينية فى أغلب الأحيان، وحين يشعر العالم بأن الحاكم يستحسن القول، ويتهيأ لسماع النصيحة السياسية، يقول له: يا أحنف لقد أحسنت، فقل حاجتك، حينئذ، يقول له:

« حاجتى أن تتقى الله فى الرعية وتعدل بينهم السوية».

ولا يلبث أن ينهض وهو يسمع معاوية يقول إنه لو لم يكن بالعراق إلا هذا لكفى. وكى تؤكد له الراوية مكانة العالم وصدق فهم الخليفة، فإنها تضيف لاكتمال الدائرة أن البعض كان عاملا على بيت المال فى خلافة عمر بن الخطاب، مكررة ذلك فى الليلة التالية (ليلة ٨٠) وكان قد حصل على درهم من ابن عمر، فأغضب ذلك الخليفة وكتب فى هذا الشأن لبعض معاونيه من الصحابة.

الذى يلاحظ على هذه القصة أن النصيحة هنا لا تكون بمعزل عما يحدث، وإنما هى واجبة، بحكم مجموعة من فقهاء ذلك الزمان. فخارج (الليالى)، نعثر على كثير من أولئك الذين يدعون إلى النصيحة ويعملون لها [٩]، ويقرنون بينها وبين الطاعة. يقول الماوردى فى كتابه (الأحكام السلطانية) إن هناك مغزى آخر يكشف عنه هذا القول، أى النصيحة، وهو أن يعتبر المؤلف عمله امتثالا لـ «من لزمت طاعته». وطاعة أولى الأمر تلزم الفقيه من جهة الشرع كما أن نصحه يعد واجبا من واجباته، بل إن النصيحة بعض من الطاعة وجزء منها. ولذلك، فإن الماوردى يرى أن الداعى الأول والأكبر إلى النصيحة هو الأمر الدينى؛ أى الشرع، ولكن فى إطار استعداد الحاكم هنا.

على أن الحاكم لم يرد من العالم النصيحة فقط، وإنما أراد - فى مواضع أخرى عدة - أن يكون منفذا لحكمه ومبررا له، فى آن.

العالم - المبرر

٨ - ولم يكن هارون الرشيد ليظهر أقل من معاوية فى الحزم والعزم، وقدكان من أهم ما أثر فى فئة العلماء فى عصره عنفه الشديد الذى عامل به البرامكة فضربهم بعنف، فقد كانت هذه الدونة سببا فى أن يتحول العلماء المؤثرون السلامة الطامعون فى المنصب إلى التحايل فى كل موقف وتبرير ما يراه الحاكم، وبدأت معالم هذه المرحلة تشير إلى العالم، المبرر، الباحث عن كل حل يريده السلطان ويقدمه إذا طلب منه ذلك.

وفى «حكاية هارون الرشيد مع أحد علماء عصره» (أبى يوسف) خير مثال على هذه الحالة التى انتهى إليها العلماء؛ إذ تحكى هذه الحكاية أن الخليفة هارون الرشيد كان يجلس مع أحد ندمانه، فطلب الرشيد منه أن يبيعه جاريته، ولما رفض - وكانا سكيرين - طلب أن يهبه إياها فرفض أيضا؛ فقال الرشيد: «زبيدة طالق ثلاثا إن لم تبعها أو تهبها لى» فقال الآخر:

«زوجتى طالق ثلاثا إن بعتها لك. فلما أفاقا وعلما أنهما وقعا فى محظور وأمر عظيم وكان ذلك فى نصف الليل، صاح هارون الرشيد إن هذه وقعة ليس لها غير أبى يوسف القاضى فاطلبوه».

وجاء الإمام بسرعة إلى الحاكم، وكان لابد أن يحتال ليبرر الموقف الصعب الذى وقع فيه الحاكم بأية حيلة يحتالها باسم الدين، فقال:

« يا أمير المؤمنين إن هذا الأمر أسهل ما يكون»(١٠).

واستطاع الإمام بالفعل تبرير القسم بحيلة، لكنها تقضى بأن ينتظر الرشيد فترة من الزمن، فعاد إليه ثانية، مؤكدا أنه يريدها ـ الجارية ـ الآن، فعاد أبو يوسف ـ الإمام ـ مسرعاً ليحتال مرة أخرى حيلة أوسع من سابقتها لتبرير قسم الحاكم وتمكينه من الجارية بأية طريقة، فما كان من الرشيد إلا أن سرّ وصاح: « مثلك من يكون قاضيا فى زمانى».

ويمضى الراوى فيقول إن الحاكم أمر بأطباق الذهب فأفرغه بين يديه؛ ثم سأل القاضى: أمعك شئ تضعه فيه؛ فأتى له بمخلاة البغلة التى جاء بها فملئت ذهباً وانصرف.

على أنه فى اليوم التالى يؤكد القاضى لأصحابه أن ما يفيد استخدام القضاة الدين (= العلم) على أنه وسيلته للفلاح وأقرب طريق للنجاح، وأضاف: «فإنى أعطيت هذا المال العظيم فى مسئلتين أو ثلاث».

وبرغم أن الراوى يسمى ما حدث من زيادة علم القاضى، فإنه راح يحكى بشئ من السخرية وفى ثوب من الإعجاب، ليؤكد كيف كان هذا القاضى، فى عصر الرشيد، يحتال ليبرر للحاكم ما يريد فيحصل هو على ما يريد دون عناء، أو باستخدام التبرير باسم العلم وهو يقصد استخدام الدين.

وهذا العالم المبرر للحاكم كثيرا ما نلتقيه حين يضعف العالم وتستبد القوة الحاكمة، فلا يجرؤ قاضٍ على القضاء، أو على النظر فى أصول (الشريعة)؛ وإنما يسعى فى تدبير أموره هو، مما يعرض الحكم للفساد.

العالم ـ الفاسد

٩ـ وكما عرضت (الليالى) صورة لقاضٍ يمنح النصيحة ويقف عند حدودها، وصورة لقاضٍ يحتال ليبرر للحاكم ما يريد، كذلك عرضت صورة لفساد العالم حين يرضى بالرشوة ويستغل وظيفته فى مصالحه. ومن هنا، فإن مراجعة حكايات (ألف ليلة) بدقة يتضح لنا أنها تشدد كثيرا على اختيار القاضى وتضع شروطا كثيرة له فتسميها «آداب القضاة» (١١)، وإن كانت لها وقفة أطول مع القضاة الحريصين على آداب الإسلام حين نصل للقاضى المعارض لهذه الخصال غير الحميدة. على أن المهم هنا أن (الليالى)، كما لاحظ بعض الباحثين(١٢)، قد أفادت كثيرا فى الواقع مما كتب عن أحكام القضاء، لأنه ينتخب بأمر الحاكم، وهناك أمثلة كثيرة على هذا. ولذلك، نلاحظ أن الحاكم حين يختار قاضيا أو إماما يتأنى جيدا فى هذا الاختيار.

ومن الأمثلة الكثيرة التى نجدها فى (الليالى)، حكاية القاضى الذى ارتشى بالفعل، ففى «حكاية علاء الدين أبى الشامات» وحول مسألة من يسعى لطلاق زوجة من زوجها، تقول له الزوجة أن يستخدم الرشوة فى الخلاص من الطلاق الذى يفرض عليهما، وبالفعل حين يلتقى بالقاضى:

«وقبل يده ووضع فيها خمسين دينارا وقال له يامولانا القاضى فى أى مذهب إنى أتزوج فى العشاء وأطلق فى الصباح قهراً عنى، فقال القاضى لا يجوز الطلاق بالإجبار فى أى مذهب من مذاهب المسلمين» (الليلة ٢٩٤)(١٣).

بل يمنح القاضى رخصة الفساد أكثر مما يطلب منه؛ فحين يسأله المتهم بعد ذلك أن يمهله ثلاثة أيام يقول له: « لاتكفى ثلاثة أيام فى المهلة أمهلك عشرة أيام»(١٤).

وتصور لنا إحدى حكايات (الليالى) رد فعل غضب الناس على القضاة الفاسدين إلى درجة السخرية

المرة التى تصل إلى درجة بعيدة من الهزء بهم، إذ صورت لنا حكاية «أحمد الدنف» سقوط حجر فى طاجن من الزيت المغلى فيتطاير هذا الزيت الحار الذى يقلى به السمك ويسقط «الجميع فى عب القاضى حتى وصل إلى محاشمه، فقال القاضى: يا محاشمى...» (١٥).

ويقترب من العالم الفاسد نمط آخر هو العالم الجاهل.

العالم ـ الجاهل

١٠ـ ولا تتستر (الليالى) على نوع آخر من «العلماء الجهلاء» ـ إن صح التعبير ـ الذين لا دين لهم يعصمهم الانزلاق فى الرذيلة، أو أن لهم ديناً ويريدون أن يتجنبوه ليقضوا مصالحهم؛ وهؤلاء فى الغالب محكوم عليهم من جنس عملهم.

ومما يلاحظ هنا أن أغلب هؤلاء العلماء الجهلاء ممن يرتبطون بالسلطة ويسعون إليها. فمن يراجع حكايات (الليالى) يلاحظ أنه كلما زاد علم القاضى أو العالم زاد خوفه من الاقتراب من الحاكم، وكلما قل علمه حاول الاقتراب من الحاكم؛ وأولئك الأخيرون ممن كانوا يوصفون بالجهل ويسقطون ـ بالفعل ـ فى حمأة جهلهم. ولعل أبلغ مثال على ذلك العلماء الكثيرين الذين التفوا بالجارية الذكية فى «حكاية تودد الجارية».

وحكاية «تودد» بسيطة الإطار، غير أنها تشير إلى دلالة أبعد؛ إذ أنها ـ تودد ـ تدخل فى أزمة بعد موت سيدها، ويجد ابنه أنه يفقد كل شئ إلا هذه الجارية، فتوصيه الجارية الذكية أن يبيعها إلى الرشيد، وأن يغلو فى ثمنها. ويحدث ـ بالفعل ـ أن يذهب ويرفع صاحبها ثمنها، فتسرد للخليفة ألوانا كثيرة من العلوم فيعجب منها وبها ويرسل إلى علماء البلاد لإحضارهم، فجاءوا بالفعل، وعقدوا لها امتحانا جازته بنجاح كبير ومناظرة سقطوا فيها جميعا، غير أنها كانت تشترط على العالم قبل أن يبدأ المناظرة أمامها أنه إذا هزم، فإنها لا تريد منه غير أن يخلع ثيابه فقط فيفعل ويفر هاربا مقهورا، تقول سهير القلماوى هنا: «ونجد عادة نزع الثياب، دلالة على الانهزام»(١٦)، وهو تعبير عن تأكيد جهل أولئك العلماء، وهو جهل يصل إلى أكثر العلماء علما، وآثرهم لدى الرشيد نفسه ممثلا فى النظام، فهذا العالم حين هزم أيضا أمام المرأة ينزع ثيابه نزولا عند رغبتها دليلا على هزيمته كغيره، وإن كان لم يهرب، وأمر له الخليفة بثياب أخرى، وهو مايعود إلى قيمة النظام عند الحاكم وليس لعلمه أو قيمته الفكرية.

والقصة صيغت ـ فيما يبدو ـ لتأكيد أن عدداً كبيراً من العلماء الذين مثلوا عند الرشيد (كل) علماء الأمصار كانوا جهلاء، وهى دلالة تؤكد كثرتهم، وإن كانت (الليالى) تغلو فى تعميم هذه الصفة على (كل) علماء هذا العصر، غير أن الدلالة لا تفوت القارئ الواعى.

وربما صورت لنا (الليالى) صورة أخرى للعالم الجاهل بالعواقب، المنساق إلى غرائزه، فى الليلة (٥٨٣)، حين استطاعت جارية العبث بكل رجال الدولة والقاضى فى مقدمتهم، حتى جعلتهم فى صندوق به طبقات (رفوف) عدة، فكلما جاء واحد ضرب الباب فتخبره: بأنه زوجها، حتى جاء الوالى ففعلت به ما فعلت بغيره، فسقط فى حمأة جهله وسخرت به ضمن من سخرت(١٧).

وعلى هذا النحو، فإن عالم الدين هنا لم يخرج قط فى صوره عن صورة العالم (المؤيد) للنظام السائد. ولذلك، شاعت قيم فاسدة أسهمت فى إفساد النظام كله أمام مثل هذه الأنماط من العلماء: الواعظ، والمبرر، والفاسد، والجاهل. فلا غرو أن تسخر منهم (الليالى) سخرية ممضة لتحويلهم المجتمع إلى مجتمع فاسد، والحاكم إلى حاكم يميل إلى الفساد ويستمرئه وينغمس فيه.

بيد أن مجتمع (الليالى) لم يخل من العلماء المتمردين، المعارضين نظام الحكم الفاسد، وفى الوقت نفسه المؤيدين قيم (الشرع) الحنيف، مما يتمشى مع أصول العدل والإنصاف، وهو ما نلتقى معه بأنماط عدة أكثر وعيا وإيجابية؛ إنه نمط المثقف المعارض.

*

آداب القضاة

١١ـ قد كان القاضى فى (الليالى) أرفع صور العلماء وأعلى قيمة من قيم الدين ممثلا فى العدالة. ومن هنا، فلابد أن نشير الى تصور (الليالى) لصورة القاضى النموذجى، فنشير إلى بعض القيم الخلقية والدينية التى يجب أن يتحلى بها القاضى مما تحكيه الراوية، خاصة أن شيوع النموذج السابق ـ المؤيد ـ شاع فى العصر العثمانى إلى درجة بعيدة. ومن هنا، كان راوى (الليالى) فى حاجة لوضع شروط أو سمات عدة للعالم التقى الورع الذى لا يؤيد السلطة، وإن أيدها، فهو لايرضى عما تمنحه من أموال كى لا يكون ذلك ذريعة للتأثير فيه. إن الجارية تقول فى «حكاية الملك نعمان»:

«اعلم أيها الملك أنه لا ينفع حكم إلا بعد التثبت وينبغى للقاضى أن يجعل الناس فى منزلة واحدة حتى لا يطمع شريف فى الجور ولا ييأس ضعيف من العدل وينبغى أيضا أن يجعل البينة على من ادعى واليمين على من أنكر والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً أحل حراما أو حرم حلالا وما شككت فيه اليوم فراجع فيه عقلك..»[١٨].

إلى غير ذلك مما تسميه الجارية بآداب القضاة، ولا تلبث أن تستعين بأقوال لبعض الفقهاء الورعين فى هذا الخصوص، فتضيف مبينة شروط عزل العالم غير العادل، فتقول:

«قال الزهرى ثلاث إذا كن فى قاض كان منعزلا، إذا أكرم اللئام وأحب المحامد وكره العزل»[١٩].

ولم تلبث أن راحت تضرب أمثلة العزل بالتخلى عن آداب القضاة والابتعاد عن العدل حيث توقفت عند أهم رموز العدل فى الإسلام، عمر بن الخطاب، وراحت تضرب أمثلة تبين فيها سبب عزله بعض ولاته لكونه أسرف فى القول أكثر من العمل. وقد قالت مثل هذا عن عمر بن عبد العزيز، وعرجت إلى قولة للإسكندر فى عزل القضاة مما لم يخرج عن هذا قط.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أنها تشير إلى بعض الحكام لتضعهم فى موضع بعض علماء الدين لعلمهم وإنصافهم.

الحاكم ـ العادل

١٢ـ ولأن شخصية الوالى الواعى ـ لا وظيفته ـ هى التى تهمنا، فإن (الليالى) حرصت على أن تورد عدداً من أسماء الخلفاء والحكام ممن تمتعوا بقيمة العدل والحرص على حسن الحكم، فتروى الليلة الثمانون الكثير عن عدل عمر فترى أنه أعدل العلماء الورعين وليس الحكام فقط، فقد كان:

«نظام الحكم فى الإسلام يعتمد على قواعد أهمها العدل فى الحكم حتى تستقيم الأمور بالمساواة، وتجد من سبل تحقيق العدل والشورى حتى لا ينفرد الحاكم بالرأى»[٢٠].

وتتحول الحكايات من الخلفاء الراشدين الذين ضربوا أحسن الأمثلة للقاضى العادل التقى إلى مجموعة من الحكام العادلين فى الدولة الإسلامية، وأبرز شخصية عادلة تقدمها (الليالى)ـ بعد عمر بن عبد العزيزـ صورة الرشيد، فكثيرا ما يظهر أمام جواريه وأخصائه بل الشعب فى صورة من يأمر بالعدل، وكثيرا ما يتصدق متمثلا كثيراً فى عمر بن الخطاب.

ومما يلاحظ فى هذا الصدد، أيضا، أن الفقه وعلم الكلام قد ازدهرا كثيرا فى عصر الخلفاء، وأصبح اطلاع الخلفاء على كل ما يتصل بمسائل الدين من الأمور الواجبة فى حضرة العلماء، وكثيرا ما كنا نجد فى

(الليالى) مناقشات الفقهاء حول مسائل الفقه فى حضرة الخلفاء تتسم بجدة وشجاعة منقطعتى النظير، بل رأينا كيف أن الجارية «تودد» راحت تمتحن من العلماء فى حضرة الخليفة فى كثير من العلوم الدينية المرتبطة بالدنيا أيضا، بشجاعة.

بل إن الجارية تودد لم تتوقف برهة فى حضرة الرشيد عن استدعاء حكايات عن علم العلماء وعدل القضاء، مستدعية بوجه خاص عمر بن الخطاب وأبا بكر، متوقفة أمام النظام وفلسفة المعتزلة بشكل لم يلمها الخليفة عليه، و (الليالى) لا تسخر من العلماء فقط حين يتسلل إليهم الفساد، بل من الحكام أيضا حين يضلون الطريق إلى الحكم بالشرع والمساواة.

ويمكن، بتلمس الرمز فى (الليالى)، أن نلحظ أن الوالى الواعى والقاضى المحافظ على دينه وكرامته «شخصية» يمكن أن نجد سماتها فى عدد كبير من الرواة، ليس الحكام فقط، وإنما أيضا لدى شهر زاد نفسها وتودد كذلك.

أبو حنيفة والمنصور

١٣ـ وقد بلغ خوف بعض القضاة من السقوط فى حبائل الحاكم درجة كبيرة من الحرص والحذر، فقد كان العالم يرفض أن يكون (موظفا) فى بلاط الحاكم كى لا يؤثر ذلك على رأيه، ولعل أبلغ مثال على ذلك قصة جعفر وأبى حنيفة حين خصص الأول للعالم ـ بعد أن جعله قاضيا ـ مبلغا من المال وصل إلى عشرة آلاف درهم ليستعين بها على حياته فرفض:

«فلما كان اليوم الذى توقع أن يؤتى البعض فيه المال صلى الصبح ثم تغشى بثوبه فلم يتكلم، ثم جاء رسول أمير المؤمنين بالمال فلما دخل عليه وخاطبه لم يكلمه، فقال له رسول الخليفة:

ـ إن هذا المال حلال

فرد أبو حنيفة بسرعة:

ـ أعلم أنه حلال لى ولكنى أكره أن يقع فى قلبى مودة الجبابرة.

فقال له:

ـ لو دخلت إليهم وتحفظت من ودّهم؟

فأجابه:

ـ هل آمنَ أن الج البحر ولا تبتل ثيابى»[٢١].

ونلاحظ هنا أن العالم خشى من التورط مع الحاكم، وراح يسمى الحكام مرة بـ«الجبابرة» ومرة أخرى يشبههم بالبحر الذى لا يمكن إنقاذ النفس منه، وهو ما ينبهنا إلى خشية أبى حنيفة من (هيمنة) الحاكم، بحيث يصبح مبررا لحكمه وفعله ـ كما لاحظنا. وقد مر بنا كيف أن أبا يوسف حين استدعاه الرشيد ليفتى فى أمر أراده، لم يستطع هذا القاضى إلا الإفتاء الذى يرضى الحاكم، وبالتالى ينفذ كل ما يؤمر به، وهو ما خشى منه أبو حنيفة.

ومن هذا النمط، العالم التقى الذى يخشى الدنيا والسقوط فيها، فنجد أمثلة كثيرة تقدمها لنا (الليالى) للعالم الورع التقى الصالح.

العالم/ العالم

١٤ـ فـ(الليالى) تورد أمثلة كثيرة لهذا «العالم ـ العالم»؛ وربما كان أبرز مثال على ذلك بعد أبى حنيفة الشافعى، خاصة. كذلك كان أكثر الشخصيات المؤثرة دينيا شخصية الإمام الشافعى.

وتلاحظ سهير القلماوى أن هناك شبهاً بين جارية تسمى الحسنية والجارية تودد، على اعتبار أن الأولى ناظرت الشافعى فى أيام الرشيد، وهذا خطأ وقع فيه صاحب (الليالى)؛ فقد توهم أن مذهب الشافعى عرف أيام الرشيد بل قد تنوظر فيه فى مجلسه[٢٢] . ومع ذلك، فإن الشافعى ذكر فى (الليالى) على هذا النحو، وقد قيل عنه إنه «كان يقسم الليل ثلاثة: قسم الثلث الأول للعلم والثانى للنوم والثالث للتهجد، وكان يختم القرآن فى

شهر رمضان سبعين مرة». ويروى قاص (الليالى) الكثير عن هذا العالم الذى رفض أن ينتفع به حاكم، وإنما أراد أن ينتفع الناس بالعلم «على أن لا ينسب إلىّ منه شئ»[٢٣]، هكذا قال الشافعى.

وقريب الشبه بالشافعى كان هناك الكثيرون ممن يسعون إلى العلم فقط، إلى درجة الاكتفاء به، والبعد عن الحاكم لئلا يسقطوا فى سيطرته، ولعل من أبرز هؤلاء إخوة بشر الحافى الذين كانوا لا يهتمون بالحاكم قدر اهتمامهم بعلمهم وزهدهم فى الدنيا. وتقول إحدى حكايات (الليالى) إن سيدة سألت الإمام أحمد بن حنبل - رضى الله عنه - قائلة:

«يا إمام الدين، إنا نقوم نغزل بالليل، ونشتغل بمعاشنا فى النهار، وربما تمر بنا مشاعل ولاة بغداد، ونحن على السطح نغزل فى ضوئها، فهل يحرم علينا ذلك؟».

وحين عرف الإمام بن حنبل أن سائلته هى أخت بشر الحافى الزاهد الذى باعد بينه وبين الحكام، رد عليها قائلا بما يؤكد موقف آل بشر وابن حنبل نفسه: «ياأهل بشر، لا أزال أستشف الورع من قلوبكم»[٢٤].

وهو ما يشير إلى موقف أولئك العلماء الذين كانوا يخشون الاتصال بالحاكم، بما يؤكد أن الزهد ليس انفصالا عن المجتمع، كما أنه ليس اتصالا بحاكمه ولا استسلاماً لنوازع الإغراء فيه، وهذا يحيلنا إلى صورة أخرى للعالم المتصوف: هل التصوف انعزال عن العالم، أم اتصال به فى غير جموح، أو جنوح؟

العالم - الزاهد

١٥- والمراجعة السريعة لـ (الليالى) ترينا أن القاص دعا إلى التصوف فى غير إسراف؛ فكثيرا ما نلاحظ أن التصوف يحمل وجها إيجابيا ولا ينحو إلى الزهد إلا حرصاً على الدنيا مع عدم التفريط فى الآخرة. وبرغم أن كتب التاريخ تحدثنا عن أن التصوف قد انساق بعد القرن العاشر الهجرى إلى كثير من الترهات، وظهر الجهل أكثر من العلم (حتى تتلمذ الشعرانى - وهو عملاق عصره - على سبعين شيخا لا يعرف أحدهم النحو)[٢٥] بل إن عدداً آخر من متصوفى هذا الزمان لم يقيموا الصلاة أبدا (مدعين أنهم يقومون بأدائها فى الأماكن المقدسة..)[٢٦].. فإن ذلك كله لا يظهر داخل (الليالى) إلا بشكل إيجابى.

وقد رأينا فى (الليالى) عدداً كبيراً من الزاهدين والمتصوفة ممن لم يهجروا الدنيا بل عاشوا فيها، واتخذوا مواقف معارضة لحكام عصرهم، ومن بينهم بشر الحافى وأهله - كما أشرنا . وأيضا ممن يحسب على العلماء منهم فى هذا السياق، نقرأ عن مواقف زاهدين آثروا الآخرة لكنهم لم ينفصلوا قط عن الدنيا، من أمثال عطاء السلمى وعلى زين العابدين وسفيان الثورى وإبراهيم بن أدهم، وقد ذكرت جارية فى «حكاية الملك عمر النعمان» عن سفيان الثورى أنه قال: «النظر إلى وجه الظالم خطيئة»، وقال مثل هذا مسلمة بن دينار. كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ما جاء فى بعض نسخ (الليالى) من التزهيد الذى أكدت فيه «الملوك والعمالقة الجبابرة لكى يتعظ الجميع»[٢٧]. فإذا تذكرنا أن الجارية أو المرأة بشكل عام حين كانت تقص إنما كانت تستبطن رأى العلماء فى كثير من الأحيان، مثل ملكة «مدينة النحاس» التى راحت تعمل فى قصها على تأكيد أن الذكرى الحسنة خير من ذكرى الظلم والتعسف، ولها فى ذلك حكاية طويلة فى «حكاية مدينة النحاس»[٢٨].

الزهد والتصوف، إذن، لإصلاح الدنيا وليس للانقطاع إلى الآخرة فقط.

العالم ـ الصامت

١٦ـ من أكثر ما يلفت النظر فى (الليالى) إغفالها أولئك العلماء الذين رأوا الكثير من أوجه الفساد وتفشيه، ومع ذلك لاذوا بالصمت، ولم نعرف من هؤلاء إلا من رفض مال الحاكم ـ مع عدم رفض منصبه فى القضاء ـ كأبى حنيفة، كما لم نعرف من هؤلاء إلا رفضا لفكرة دينية مثل محنة خلق القرآن كابن حنبل، ولم نعرف من هؤلاء فى أحسن الحالات إلا بذل النصيحة عن بعد وخوف (كالقاضى أبى يوسف مؤلف «كتاب الخراج»، والقاضى يعقوب بن إبراهيم مؤلف كتاب «الإجابة عن أسئلة الرشيد»، وأبى الحسن الماوردى صاحب كتاب «الأحكام السلطانية».. إلخ).

هل يعود ذلك إلى التحالف الذى قام بين العلماء والمماليك فى العصر المملوكى؟ أم إلى تحالف أولئك العلماء مع طبقة التجار والأشراف مع ما يستتبع ذلك من عزوف عن النقد أو المعارضة لتشابك المصالح؟ أم إلى خوف العلماء من العثمانيين ـ فيما بعد ـ حيث آثر العديد منهم «الصمت» خوفا ورهبة؟

وتبدو هذه الظاهرة أكثر غرابة قبل ذلك فى العصر العباسى، حيث يلاحظ أن مجون عدد من الحكام وصل إلى أقصاه ومع ذلك آثر الصمت عدد كبير من العلماء. وبرغم أن هذا العصر شهد ما يمكن أن يسمى بحكم «الجوارى» اللاتى تحكمن فى كل شئ ـ خاصة فى عصر المقتدر بالله والمعتضد ـ وعاش فيه عشرات من العلماء. والقضاة الممتازين الورعين الذين كانوا على قدر كبير من احترام العامة، فلم نسمع لأحد اعتراضا أو لوما باسم الشرع.

الغريب أن (الليالى) تمنح الكثير من خلفاء بنى عباس ـ خاصة ـ تعظيما وتوقيرا شديدين ؛ فكثيرا ما نسمع عن عدل عمر بن عبد العزيز وقبله عمر بن الخطاب وبعده تقوى الرشيد وخروجه للرعية؛ ومع ذلك لا نعرف موقفا واحداً لتفسير صمت العلماء على الجانب الآخر: الفساد والرشوة.. وما إلى ذلك، وافتقاد أصوات كانت لامعة بين الناس مشهورة بالتقوى فى علاقتها بالحاكم، فلم نسمع اعتراضا أو غضبا من الشافعى أو أبى حنيفة أو سفيان الثورى، كما لم نعرف إلا صمت البخارى ومسلم وابن حنبل والطبرى.. وغيرهم.

*

١٧ ـ بقيت مجموعة ملاحظات أخيرة لابد من الإشارة إليها:

ـ ينتمى العلماء هنا ـ فى غالبيتهم ـ إلى الطبقة المتوسطة. ومن ثمّ، فقد كانوا أقرب إلى هموم الجموع الشعبية أكثر من اقترابهم من رغبات الحكام وسياساتهم؛ وبالتبعية كانوا أقرب إلى الشرع والوعى الدينى بشكل مباشر.

ـ لم تستطع الدراسة عزل العصر أو المكان أو الأحداث عن النماذج التى استهدفتها. وبذلك، فإنها ارتبطت بالسلب أو بالإيجاب بقوة العلماء فى العصر المملوكى وبداية ضعفهم والمساومات حولهم فى العصر العثمانى، وهو ما يفسر وجود نمطين: «مؤيد» و«متمرد»، فى حين أن وعى القاص آثر ذكر الزهد والتصوف باعتبارهما عاملين إيجابيين. ومن ثمّ، افتقدنا وعى نمط آخر من العلماء (الصامت) فى السياق الحكائى.

ـ لم تكن أبنية الوعى الشعبى بعيدة عن العالم المبرر أو المرتشى، وهنا يلفت القاص الشعبى النظر إلى عمق السخرية التى نالت هذا العالم المؤيد دائما للحاكم. وقد تصاعدت حدة السخرية من هذا العالم الفاسد إلى درجة طعنه فى شرف ابنته[٢٩] فى «حكاية مزين بغداد». وهذا النموذج لا نعدمه خارج (الليالى) أيضا.

ـ يلاحظ ـ بحق ـ أن العالم داخل (الليالى) لم يتمثل فى العالم الدينى أو القاضى فحسب، وإنما مثّلت المرأة، فى كثير من الحكايات، الرمز النموذجى للعالم (مثل تودد فى «حكاية تودد الجارية»)، بل إن سهير القلماوى تلاحظ أن شهر زاد ـ أشهر أبطال (الليالى)ـ كانت «عالمة» وصفها القاص بقوله «إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأمم السابقة والملوك والشعراء..»[٣٠]، وهو ما ينفى أن يكون العالم هو كل من يتلقى العلم بشكل منهجى. وإنما هو الذى يمتلك (الوعى) بما يحدث من حوله، ويتخذ موقفا إيجابيا فى المجتمع.

ـ تؤكد (الليالى) أيضا أن هناك معيارا يحول بين العالم والسقوط فى حبائل السلطة. فكلما كان العالم بعيدا عن السلطة مؤسسيا، كان أكثر حرصا على قيم العدل والإنصاف. وتضرب (الليالى) أمثلة للنوع الأول فى أبى حنيفة النعمان، فى حين يمثل النوع الآخر الإمام أبو يوسف. فقد أسرع أبو حنيفة إلى رفض المنصب الذى عرض عليه ثم رفض رسم مال له حين اضطر للقضاء. أما أبو يوسف، فكان أكثر نشاطا وأسرع من غيره لترضية الرشيد لكونه مفتى القصر.

ـ برغم اضطراب حال العلماء فى العصر العثمانى، فقد ظلوا يمثلون قوة فعلية لم تضعف وتتلاشى إلا بمجئ محمد على، فما كادت تمضى ثلاث سنوات على توليته حتى انقلب عليهم، وساعده فى ذلك المؤثرات الغربية الكثيرة، ففقدوا دورهم من حيث هم فئة مستنيرة واعية، وبدلا من تطوير أنفسهم مع المناخ الجديد استبدل بعضهم بمسايرة الواقع والإفادة منه الانغلاق والجمود. وكان لذلك أثره الذى أعطى مبررا لاتهامهم بالتخلف والتدخل فى كثير من مصادرات الكتب والأفكار التنويرية.

ـ ظهر أثر ذلك كله حين فقدوا مكانتهم ومناصبهم باعتبارهم قضاة ومشرعين، وتوالت القوانين المدنية فى القرن العشرين لتستخدمهم كما هو الحال فى مؤسسات دينية عدة. وظهر «المثقفون» بدلا منهم لتبدأ ـ مع أولئك الأخيرين ـ مرحلة جديدة من العلاقة بين الفئة الجديدة المتعلمة والسلطة، لتكتمل الدائرة لإعادة نموذج «العلماء» القدامى، ولكن فى جانب التأييد والتفنيد بدلا من المعارضة والتغيير.

لقد ولدت مرحلة جديدة من مراحل تاريخنا العربى خارج (ألف ليلة وليلة).

الهوامش:

(**).. «علماء الدين» فى المجتمع الإسلامى هم المسؤولون عن الأمور الدينية، ولهم السلطة على الحياة الاجتماعية والدينية. وفى حين كانوا يستمدون قوتهم من المصدر الإسلامى (الشرع)، كان الحكام يستمدون قوتهم من وظائفهم السياسية والإدارية وغيرها من وظائف الدنيا.

وسوف نلاحظ أن العلاقة بين الاثنين، علماء الدين والحكام، تحولت من قضية السلطة إلى قضية استخدامها من عصور الخلفاء الراشدين إلى نهايات العصر العثمانى؛ حيث حل محلهم، فيما بعد، المثقفون. وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الحاكم والعالم داخل ألف ليلة وليلة، سوف نلاحظ أن العلاقة تحددت حسب قوة هذا أو ذاك.

ويهمنا فى هذا الصدد أن نشير إلى أن مصطلح «عالم الدين» كما يعرفه التراث الإسلامى غير موجود فى الغرب، فالموسوعة البريطانية ـ على سبيل المثال ـ لا تتحدث إلا عن الشيخ sheikh shék، وهى كلمة تستخدم هنا للتوقير واستخدمت فى الغرب فى سياق آخر كأن تشير إلى القبيلة عند البدو؛ واشتركت الموسوعة الأمريكية فى ذلك، فأطلقت على هذا المعنى مصطلح «العلامة المسلم» أو «الفقيه» للتدليل على من يقوم بتفسير القرآن أو تأويله.

(انظر مادة **شيخ فى الانسكلوبيديا الأمريكية ج ٢٤**، أيضا: مادة العلامة المسلم فى الانسكلوبيديا البريطانية، ج ٢٣، بينما الشائع فى التراث الغربى المفاهيم الكنسية أو الكهنوتية المتعلقة بالدين المسيحى).

(١) جاء فى سورة البقرة **«إن الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات والهدى من بعد مابيناه للناس فى الكتاب أولئك يلعنهم الله ويلعنهم اللاعنون» (١٥٩)** وقوله**«وإذ أخذ الله ميثاق الذين أوتوا الكتاب لتُبيِّنُنَّه للناس ولا تكتمونه»** (سورة آل عمران ـ ١٨٧).

(٢) والأحاديث التى تبجل العلماء وتعلو بهم عن الشطط كثيرة، فنحن نقرأ للرسول صلى الله عليه وسلم:

- إن مثل العلماء فى الأرض كمثل النجوم فى السماء يهتدى بها فى ظلمات البر والبحر فإذا طمست النجوم أوشك أن تضل الهداة (الإمام أحمد)، ـ ... وإن العالم يستغفر له من فى السماوات ومن فى الأرض حتى الحيتان فى الماء وفضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب. إن العلماء ورثة الأنبياء.
- فضل العالم على العابد كفضلى على أدناكم إن الله وملائكته وأهل السموات والأرض وحتى النخلة فى جحرها وحتى الحوت فى الماء ليصلون على معلم الناس الخير.

(٣) انظر فى هذا كتابين مهمين:
- تاج الدين السبكى، **معيد النعم ومبيد النقم**، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٥ (الكتاب فى ١٣٦٩).
- خالد زيادة كاتب السلطان، لندن، مؤسسة الريس، ١٩٩١.

(٤) يقول على فهمى: «السيرة الشعبية إنما تعكس «حلم» الجماهير بأكثر مما تعكس وقائع التاريخ، ذلك أن التاريخ المعاش كان يحمل من القهر الكثير، مما دفع الجماهير إلى محاولة اصطناع تاريخها الذى تحلم به وتجسّد تلك الأحلام فى السير الشعبية» مجلة «فكر»، القاهرة، فبراير ١٩٨٥. ونحن نوافقه إلى حد كبير.

(٥) مصطفى عبد الغنى: **شهرزاد فى الفكر الحديث**، دار الشروق، ١٩٨٥، ص ١٩.

(٦) مجلة **فكر**، السابق، ص ٩٧.

(٧) **عصر البنيوية**، اديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، العراق، ١٩٨٥ ،ص ٢٩٠.

(٨) **ألف ليلة وليلة**، مكتبة صبيح، ج ١، ص ٢٠٤.

(٩) يمكن العود فى ذلك إلى كثير من كتب العلماء والمؤلفين فى العصور الإسلامية منها : القاضى أبو يوسف: **كتاب الخراج**، المطبعة السلفية ١٣٩٢، القاهرة. وأيضا: أبو الحسن الماوردى: **الأحكام السلطانية** (نشر النعسانى ١٩٥٩، القاهرة) وغيرهما. انظر فى هذا دراسة مهمة لسعيد بن سعيد العلوى بعنوان الفقيه معلم السلطان، **مجلة الاجتهاد**، العدد ٤، صيف ٨٩، ص٦٧.

(١٠) **الليالى**، ج٢، «حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية والإمام أبى يوسف»، ص ص٢٠٢/ ٢٠٦.

(١١) المصدر السابق، ص٢٢٠.

(١٢) أحمد محمد الشحاذ، **الملامح السياسية فى حكايات ألف ليلة وليلة**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢/١٩٨٦، ص٣٣٠.

(١٣) السابق ج٢، ص١٥٧.

(١٤) السابق ج٢ ص١٥٨.

(١٥) طبعة بولاق المصورة بالأوفست التى نشرتها مكتبة «المثنى» ببغداد فى العراق، فى مجلدين، نقلا عن الشحاذ، ص٣٣٢.

(١٦) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف، ط٤ / ١٩٥٧، ص٢٩٢.

(١٧) **الليالى**، ج٣، ص١٣٨.

(١٨) **الليالى**، ج١، ص٢٢٠.

(١٩) السابق.

(٢٠) **الشحاذ**، السابق، ص٣٢٦.

(٢١) **الليالى**، ج١، ص٢٢٥.

(٢٢) سهير القلماوى، السابق، ص٢٩٢.

(٢٣) **الليالى**، ج١، ص٢٢٤.

(٢٤) الشحاذ، السابق، ص٣١٥، نقلا عن طبعة الأوفست.

(٢٥) توفيق الطويل، **التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ ج١/ ص٤٧.

(٢٦) السابق، ج٢، ص٤٨٢.

(٢٧) **الشحاذ**، السابق، ص٣٢٢.

(٢٨) وبعد أن تسهب طويلا (ملكة مدينة النحاس) فى وصف القصر الذى كان لا يطاوله قصر، وتفصيل أبهته، تعود إلى ذكر القبور، فنقرأ:

أين الملوك ومن بالأرض قد عمروا ... قد فارقوا ما بنوا فيها وما عمروا
وأصبحوا رهن قبر الذى عملوا ... عادوا رميما من بعد ما دثروا
أين العساكر ما ردت وما نفعت ... وأين ما جمعوا فيها وما ادخروا
أتاهم رب العرش فى عجل ... لم ينجهم منه أموال ولا وزر

(انظر **الليالى** ج٣، ص١٢٩/١٣٠).

وكانت النتيجة أن بكى الأمير، وهو الهدف الذى أراده القاضى.

(٢٩) الليالى، ج١، حكاية مزين بغداد، ص١٠٢.

(٣٠) سهير القلماوى، المرجع السابق، ص٢٩٥.

محاكمة ألف ليلة وليلة

رؤية قانونية

محمد حسام محمود لطفى*

أثارت (ألف ليلة) من الجدل حولها مالم يعرفه عمل أدبى من قبل، فقد دفع ما عرفه هذا العمل من رواج تجارى متميز على مر العصور المختلفة إلى ترجمته إلى كل لغات العالم تقريبا، فوجد فيها كل قارئ، أيا كان عمره أو جنسيته أو موطنه أو مستواه الثقافى، كل ما يبحث عنه من خيال متمثلاً فى شخصيات خارقة للعادة، وحوارات بين الإنس والجن، وصراعات بين الإنسان وحيوانات أسطورية لا وجود لها فى دنيا الواقع، و«حواديت» لعلاقات جنسية شاذة بين المحارم، بل بين الإنس والجن أحياناً.

وعلى الرغم من أن هذا العمل غير معروف المؤلف على وجه اليقين، إلا أن اسم شخصيتيه المحوريتين «شهرزاد» و «شهريار» والجو العربى الأصيل الذى تجرى فيه أحداثه وأسماء أبطاله والذكر المستمر لدين الإسلام، لا يدع مجالاً لأى شك حول انتماء هذا العمل إلى التراث العربى القديم.

وقد كان منطقياً لكتاب هذا شأنه أن يلقى صنوفاً من الاقتباس وضروباً من التحوير والتحريف، بيد أن هذا كله لم ينل من عروبة هذا الكتاب ومنزلته الرفيعة فى الأدب العالمى. وليس هناك ما يبرر أن يثأر أى عربى لما وقع على هذا الكتاب من اقتباس وتحوير وتحريف لعدم وجود طبعة أصلية يمكن أن نعتبر ما عداها من طبعات مقلداً.

وبديهى أن مرور هذا الزمن الطويل يقطع بعدم وجود أى حقوق مالية لأى مؤلف له، لأن قوانين حماية حق المؤلف تحمى المصنف الفكرى المبتكر مدة حياة مؤلفه وخمسين سنة تالية لهذا التاريخ، إذا ما كان المؤلف شخصاً طبيعياً أى إنساناً، فإذا كان شخصاً معنوياً، كشركة أو جمعية أو جامعة، فإن هذه الحماية تحتسب من تاريخ النشر الأول [١].

هذا كله أعطى لواقعة ضبط نسخ من (ألف ليلة وليلة) بها عبارات ورسوم خادشة للحياء العام أهمية

* أستاذ القانون المدنى المساعد (كلية حقوق بنى سويف ـ جامعة القاهرة).

خاصة؛ حيث لم يكن الأمر متعلقا باعتداء على حقوق المؤلف المالية، التى ثبت بيقين أنها انقضت، كما لم يكن متعلقاً بالحقوق الأدبية المتمثلة أساساً فى الحق فى نسبة المصنف إلى مؤلفه وعدم تحريفه أو مسخه أو تشويهه، حيث أصبح انتماء هذا العمل إلى التراث الإنسانى العالمى كله مجرداً من أى شك، وإنما تعلق الأمر الذى طرح على القضاء بمحاكمة طبعة مخلة بالآداب العامة من طبعات (ألف ليلة وليلة) المتعددة، وثار الجدل حول مدى وقوع هذه الطبعة الخادشة للحياء العام تحت طائلة القانون.

رأت النيابة العامة أن هذه الطبعة أراد لها ناشرها أن تعرف دون غيرها من الطبعات الرواج التجارى، فضمنها رسومات خادشة للحياء العام وعبارات ماسة بالآداب العامة، وتحقق له ما أراد، فعرفت هذه الطبعة طريقها إلى طائفة من القراء، لاسيما المراهقين منهم، تسعى إلى إشباع غرائزها بقراءة روايات عن كيفية اجتماع الذكر والأنثى، وحكايات الاتصالات الجنسية بين الشواذ متحدى النوع من جانب والشواذ من بنى الإنسان الذين يجدون إشباعاً لغريزتهم الجنسية فى الاتصال بالحيوانات.

وجارت محكمة آداب القاهرة النيابة فى طلباتها مؤكدة استغلال الناشر الدخيل من القصص والرسومات والأشعار الفاضحة والألفاظ السوقية البذيئة، سعياً وراء الربح المالى، ودللت على ذلك بضبط طبعة أخرى لديه خالية من هذه المآخذ. كما أضافت أن مجرد الادعاء بأن كتاباً ينتمى إلى التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها فيتأبى على القانون، طالما طرح الكتاب على التداول بين الناس دون تمييز.

ولم يكن هذا الرأى هو الرأى الصواب لدى قضاة الاستئناف؛ حيث وجدوا فى هذا الكتاب كتاباً فى الأدب وليس كتاباً فى الجنس، ومكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفا أو إضافة، ومؤلفا يجب النظر إليه باعتباره كلاً متكاملاً وليس عبارات منفصلة عن أصلها. وانتهت المحكمة إلى تبرئة من صنع هذه الطبعة ومن حازها بقصد الاتجار ووزعها.

ويعن لرجل القانون أن ينوه بداية بأن هذا الخلاف فى الرأى بين قاضى محكمة الجنح وقضاة محكمة الاستئناف ليس خلافاً مما يفسد للود قضية، بل اختلافا مشروعا يقره القانون الذى جعل من التقاضى على درجتين مبدأ أساسياً يقوم عليه نظام التقاضى فى مصر.

على أية حال، فإن المنطق يقتضى أن نستعرض نطاق حرية الرأى والتعبير فى مصر من واقع دراسة المواثيق الدولية النافذة فى مصر، والدساتير المصرية المتعاقبة، والنصوص القانونية المعمول بها.

أولا: حرية الرأى والتعبير فى المواثيق الدولية

كفلت المواثيق الدولية حرية الفكر والضمير والديانة، وأكدت حرية الفرد فى التعبير عن آرائه وأفكاره.

وقد جرى العمل على تضمين هذه المواثيق الدولية قيوداً على هذه الحرية، نوجزها من واقع هذه المواثيق على النحو الآتى:

١ـ الاتفاقية الدولية للحقوق المدنية والسياسية [٢]:

خولت المادة ١٩ (٣) من هذه الاتفاقية الدول الأعضاء فيها فى إخضاع الحق فى التعبير «لقيود معينة بالاستناد إلى نصوص القانون فحسب، وبالقدر الضرورى لاحترام حقوق أو سمعة الآخرين أو حماية الأمن الوطنى أو النظام العام أو الصحة العامة أو الأخلاق».

٢ ـ الاتفاقية الدولية للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية [٣]:

أقرت هذه الاتفاقية الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأجازت المادة ٤ من هذه الاتفاقية

إخضاع هذه الحقوق «للقيود المقررة فى القانون فقط وإلى المدى الذى يتمشى مع طبيعة هذه الحقوق فقط ولغايات تعزيز الرخاء العام فى مجتمع ديمقراطى فقط».

٣ ـ حرية الرأى والتعبير فى الدساتير المصرية

تواترت الدساتير المصرية المتعاقبة على تأكيد حرية الرأى والتعبير ووسائل الإعلام المختلفة [٤]، ورهنت ذلك بأن يتم فى حدود القانون [٥]، وحددت المحكمة الدستورية العليا فى ٤من يناير سنة ١٩٩٢ « أن القيود التى يفرضها المشرع على التمتع بالحقوق التى كفل الدستور أصلها لا يجوز أن يصل مداها إلى حد إهدارها كليةً أو تقليصها، ولا تعدو سلطته فى نطاقها مجرد تنظيم وفق أسس موضوعية لا تؤثر فى جوهرها، فإذا جاوز المشرع نطاق سلطته فى مجال تنظيم الحقوق التى أحاطت الدستور بالحماية، وقع التشريع الصادر عنه فى حومة المخالفة الدستورية، سواء عمل به بأثر مباشر أو بأثر رجعى».

(...)

ثالثاً: حرية الرأى والتعبير فى القوانين الوضعية

تعددت النصوص القانونية العقابية التى تؤثم العبث بالكلمة التى هى أداة التخاطب المعتادة بين بنى الإنسان. وقد كان منطقيا أن توجد هذه النصوص فى قانون العقوبات وغيره من التشريعات الجنائية الخاصة المتعددة. وبديهى أن دراستنا لذلك كله ستكون بهدف إبراز بعض هذه النصوص، حيث لا يتسع المقام إلى ذكرها كلها.

١ ـ حرية الرأى والتعبير فى قانون العقوبات

أجاز القانون النقد باعتباره أداة بناء، وجعل حدوده فى إبداء الرأى فى أمر أو عمل دون مساس بشخص صاحب الأمر أو العمل بغية التشهير به أو الحط من كرامته [٦]. ولا يعد كذلك استخدام عبارات تتلاءم وظروف الجال وهدفها للصالح العام [٧] مهما كانت مرة وقاسية [٨]، فإذا ما وضح أن الهدف من استخدامها كان استباحة حرمات القانون فيقع مرتكبها تحت طائلته، ولو كانت العبارات المهينة التى استعملها مما جرى العرف على المساجلة بها [٩]، أو كانت منقولة عن جهة أخرى [١٠].

٢ ـ القذف

يعد قذفا فى مفهوم القانون [١١] كل إسناد، فى علانية أو فى غير علانية، لواقعة محددة تستوجب، لو كانت صادقة، عقاب من تنسب إليه أو احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته. يستوى فى ذلك أن يكون هذا الإسناد مصاغا فى عبارات قاطعة أو تشكيكية متى كان من شأنها أن تلقى فى الأذهان عقيدة، ولو وقتية، أو خطأ أو احتمالا، ولو وقتيين فى صحة الأمور المدعاة؛ حيث يكفى أن يكون فى الإمكان إدراك فحوى عبارات القذف استنتاجا من غير تكليف ولا كبير عناء، ولو كان المقال خلوا من ذكر اسم الشخص المقصود [١٢]، مادامت الإهانة تتراءى للمطلع خلف ستارها وتستشعرها الأنفس من خلالها، لأن تلك المناورة مخبثة أخلاقية شرها أبلغ من شر المصارحة [١٣]، أو كان موجها إلى فئة معينة من الناس [١٤]، ولو كانت الواقعة التى نشرت صحيحة أو ذائعة معلومة للكافة أو صدر بصحتها حكم بات، أو سقطت الدعوى الجنائية الناشئة عنها بالتقادم [١٥]. ويعد من يجارى القاذف فى قذفه مشاركا له فى الجريمة [١٦].

ولم يفت المشرع أن يسبغ المشروعية على القذف إذا ما وجه إلى موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة وأثبت من وجهة صحة الإسناد وأنه يقصد إلى المصلحة العامة لا إلى إشفاء الضغائن والأحقاد الشخصية [١٧]. ويعد حسن النية متوافرا إذا ما كان الإسناد صادرا عن سلامة نية، أى عن

اعتقاد بصحة وقائع القذف ولخدمة المصلحة العامة وحدها [١٨]. فإذا ما ثبت أن القصد كان التشهير والتجريح شفاء لضغائن أو دوافع شخصية، تقع جريمة القذف ولو كان الجانى يستطيع إثبات صحة ما قذف به[١٩]. فإذا ثبت أن الغرض من هذا الإسناد كان مجرد التبليغ عن هذه الوقائع لا مجرد التشهير للنيل ممن أسندت إليه؛ فليس فى ذلك جريمة [٢٠].

كذلك يجيز المشرع القذف إذا كان إخبارا بصدق وحسن نية للحكام القضائيين أو الإداريين بأمر مستوجب لعقوبة فاعله أو دفاعا أمام المحاكم، مادامت عبارات الدفاع من مستلزماته وصدرت بحسن نية.

٣ ـ السب

يعد سبا فى أصل اللغة الشتم، سواء بإطلاق اللفظ الصريح الدال عليه أو باستعمال المعاريض التى تؤدى إليه، وهو المعنى الملحوظ فى اصطلاح القانون الذى اعتبر السب كل إلصاق لعيب أو تعبير يحط من قدر الشخص عند نفسه أو يخدش سمعته لدى غيره [٢١]، يستوى أن يقع ذلك فى حضور المجنى عليه أو فى غيبته [٢٢].

٤ ـ الاعتداء على حرمة الأديان

أدان المشرع كل فعل يستهدف التشويش على إقامة شعائر صلاة أو احتفال دينى خاص بها أو تعطيله بالعنف أو التهديد (مادة ١٦٠)، كما حظر كل تعد يقع على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علنا، لاسيما إذا تمثل فى طبع أو نشر كتاب مقدس فى نظر أهل دين من الأديان التى تؤدى شعائرها علنا إذا حرف عمدا نص هذا الكتاب تحريفا يغير من معناه، فى تقليد احتفال دينى فى مكان عمومى أو مجتمع عمومى بقصد السخرية به أو ليتفرج عليه الحضور (مادة ١٦١). واكتفى المشرع أن يكون فى مجموع ما ثبت نسبته إلى المتهم من عبارات فى هذا الصدد ما يفيد سوء نيته [٢٣].

كما أخضع المشرع [٢٤] المصنفات السمعية والسمعية البصرية للرقابة، سواء كان أداؤها مباشرا أو كانت مثبتة أو مسجلة على أشرطة، أو اسطوانات، أو أية وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العامة والآداب ومصالح الدولة العليا. وحظر المشرع على وجه الخصوص الترخيص بأى مصنف إذا تضمن أمرا من الأمور الآتية:

١ ـ الدعوات الإلحادية والتعريض بالأديان السماوية.

٢ ـ تصوير أو عرض أعمال الرذيلة أو تعاطى المخدرات على نحو يشجع على محاكاة فاعليها.

٣ ـ المشاهد الجنسية الكثيرة وما يخدش الحياء، والعبارات والإشارات البذيئة.

٤ ـ عرض الجريمة بطريقة تثير العطف وتغرى بالتقليد أو تضفى هالة من البطولة على المجرم.

٥ ـ الاعتداء على الآداب العامة

نص المشرع على تأثيم استخدام القول أو الصياح أو الجهر أو الفعل أو الإيماء أو الكتابة أو الرسوم أو الصور أو الصور الشمسية أو الرموز أو أية طريقة أخرى من طرق التمثيل العلنية، ولو كان ذلك نقلا أو ترجمة لنشرات صدرت فى مصر أو فى الخارج أو ترديد الإشاعات أو روايات عن الغير (المادة ١٩٧)، وذلك إذا ما وردت على أى من الأعمال الآتية:

١ـ الإغراء بارتكاب جناية أو جنحة (المادة ١٧١).

٢ ـ التحريض المباشر على ارتكاب جنايات القتل أو النهب أو الحرق أو جنايات مخلة بأمن الحكومة (المادة ١٧٢).

٣ ـ التحريض على قلب نظام الحكومة أو على كراهته أو الازدراء به، أو تحبيذ أو ترويج المذاهب التى ترمى

إلى تغيير مبادئ الدستور الأساسية أو النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة أو الإرهاب أو أية وسيلة أخرى غير مشروعة. وكذلك من التشجيع بطريقة المساعدة المادية أو المالية على ارتكاب جريمة من هذه الجرائم دون أن يكون قاصدا الاشتراك مباشرة فى ارتكابها (المادة ١٧٤).

٤ ـ التحريض على عدم الانقياد، على الخروج عن الطاعة أو على التحول عن أداء واجباتهم العسكرية (المادة ١٧٥).

٥ ـ التحريض على بغض طائفة أو طوائف من الناس أو على الازدراء بها إذا كان من شأن هذا التحريض تكدير السلم العام (المادة ١٧٦).

٦ ـ التحريض على عدم الانقياد للقوانين أو تحسين أمر من الأمور التى تعد جناية أو جنحة (المادة ١٧٧).

٧ ـ الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار واللصق أو العرض لشئ مما يلى: مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صور محفورة أو منقوشة أو رسوم يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للآداب (المادة ١٧٨/١).

٨ ـ الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير لشئ مما ورد ذكره فى الفقرة السابقة، أو الإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع والإيجار ولو فى غير علانية، وكذلك كل تقديم له علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالمجان وفى أى صورة من الصور، وأيضا توزيعه أو تسليمه بأية وسيلة، وكذلك كل تقديم له سرا ولو بالمجان بقصد إفساد الأخلاق (المادة ١٧٨/٢).

٩ ـ الجهر علانية بأغان أو إصدار صياح أو إلقاء خطب مخالفة للآداب ، أو الإغراء علانية على الفجور ونشر إعلانات أو رسائل عن ذلك أيا كانت عباراتها (المادة ١٧٨/٣).

١٠ ـ الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض لصور من شأنها الإساءة إلى سمعة البلاد، سواء أكان ذلك بمخالفة الحقيقة أم بإعطاء وصف غير صحيح أم بإبراز مظاهر غير لائقة أم بأية طريقة أخرى (المادة ١٧٨ ثانيا/١).

١١ ـ الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير شيئا مما تقدم ذكره فى الفقرة السابقة للعرض المذكور، والإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع أو الإيجار ولو فى غير علانية، وكل تقديم علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالمجان وفى أى صورة من الصور أو توزيعه أو تسليمه للتوزيع بأية وسيلة، وينسحب العقاب على ارتكاب هذه الجرائم عن طريق الصحف (المادة ١٧٨ ثانيا/٢).

١٢ ـ إهانة رئيس الجمهورية (المادة ١٧٩).

١٣ ـ العيب فى حق ملك أو رئيس دولة أجنبية (المادة ١٨١). وكذلك العيب فى حق ممثل لدولة أجنبية معتمد فى مصر بسبب أمور تتعلق بأداء وظيفته (المادة ١٨٢).

١٤ ـ الإهانة أو السب لمجلس الشعب أو غيره من الهيئات النظامية أو الجيش أو الحكم أو السلطات أو المصالح العامة (المادة ١٨٤).

١٥ ـ سب موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة بسبب أداء الوظيفة أو النيابة أو الخدمة العامة (المادة ١٨٥).

١٦ ـ الإخلال بمقام قاض أو هيبته أو سلطته فى صدد دعوى (المادة ١٨٦).

١٧ ـ نشر أمور من شأنها التأثير فى القضاة الذين يناط بهم الفصل فى دعوى مطروحة أمام أية جهة من جهات القضاء فى البلاد أو فى رجال القضاء أو النيابة أو غيرهم من الموظفين المكلفين بالتحقيق أو التأثير فى الشهود أو أمور من شأنها منع شخص من الإفضاء بمعلومات لأولى الأمر أو التأثير فى الرأى العام لمصلحة طرف فى الدعوى أو التحقيق أو ضده (المادة ١٨٧).

١٨ ـ نشر أخبار كاذبة أو أوراق مصطنعة أو مزورة أو منسوبة كذبا إلى الغير إذا كانت تتصل بالسلم أو الصالح العام وذلك ما لم يثبت المتهم حسن نيته (المادة ١٨٨).

١٩ ـ نشر ما جرى فى الدعاوى المدنية أو الجنائية التى قررت المحاكم سماعها فى جلسة سرية (المادة ١٨٩) أو نشر مداولات المحاكم أو مجلس الشعب السرية، أو نشر بغير أمانة وبسوء قصد ما جرى فى الجلسات العلنية للمحاكم أو مجلس الشعب (المادة ١٩١). ولا تمتد حصانة النشر إلى التحقيق الابتدائى أو التحقيقات الأولية أو الإدارية، فمن ينشر وقائع هذه التحقيقات أو ما يقال فيها أو يتخذ فى شأنها من ضبط وحبس وتفتيش واتهام وإحالة على المحاكمة فإنما ينشر ذلك على مسؤوليته، وتجوز محاسبته جنائيا عما يتضمنه النشر من قذف وسب وإهانة (٢٥).

٢٠ ـ نشر أخبار بشأن تحقيق جنائى قائم قررت سلطة التحقيق أن تجريه فى غيبة الخصوم أو حظرت إذاعة شئ منه مراعاة للنظام العام أو للآداب أو لظهور الحقيقة، أو أخبار بشأن التحقيقات أو المرافعات فى دعاوى الطلاق أو التفريق أو الزنا (المادة ١٩٣).

كما أثم المشرع أيضا إلقاء أى شخص، ولو كان من رجال الدين، أثناء تأدية وظيفته، إن فى أحد أماكن العبادة أو فى حفل دينى، مقالة تضمنت قدحا أو ذما فى الحكومة أو فى قانون أو فى مرسوم أو قرار جمهورى أو فى عمل من أعمال جهات الإدارة العمومية أو أذاع أو نشر بصفة نصائح أو تعليمات دينية رسالة مشتملة على شئ من ذلك (المادة ٢١٠).

على أية حال، فإننا لم نقصد بعرض ما تقدم حصر جميع الأفعال المؤثمة بل بيان أهمها بما يكفل توضيح المعنى المقصود، وهو حرص المشرع على فرض القيود على حرية الرأى والتعبير، بهدف وضع الحد الفاصل بين حرية الرأى والتعبير من جانب، وحرية التجريح والتشهير من جانب آخر.

خلاصة القول إن المشرع لم يقصر فى وضع القيود المنطقية التى تجعل من حرية الرأى والتعبير أداة للإصلاح وليس سلاحا للتنكيل أو الإرهاب أو فرض شريعة الغاب. وهو بذلك يحدد إطار الشرعية ونطاقها، ويضمن عدم افتئات البعض على حقوق البعض الآخر تحت شعار حرية الرأى والتعبير التى ترتكب باسمها من الجرائم مالا يرد تحت حصر أو يقبل التعداد.

ومما تقدم، يبدو لنا مشروعا تجريد المشرع لمدعى الإبداع من أداة إبداعه إذا ما اتخذ منها أداة للإفساد، وبذلك يدافع المشرع عن شرف الكلمة. وهنا تكمن أهمية وضع المعايير التى تفصل بين الصالح والطالح من الأفكار؛ بحيث لا تستخدم مثل هذه المعايير لمصادرة الرأى الحر والكلمة الشريفة والعبارة الصادقة.

فلا يقهر الفكر إلا مثله، وفى ذلك فليتنافس المتنافسون بما لا يحرم الدولة من فرض هيبتها والدفاع عن أخلاق ومثل ارتضاها أفرادها. وهنا يجدر التنويه بضرورة العمل على تطابق دوائر الدين والسياسة والأخلاق. فإذا تعذر ذلك، تعين التمييز بين المخالفة السياسية والمخالفة الدينية والمخالفة الأخلاقية. فمن حق

المبدع أن يخالف السياسة المعمول بها فى وقت معين على أمل أن تأتى غيرها، ولكن ليس من حقه أن يسخر من معتقدات دينية أو قيم أخلاقية تواتر الأفراد على جعلها وحدها فوق الرءوس.

وليس معنى ما قلناه أن سلطان المشرع فى الحد من حرية الرأى والتعبير يجب أن يكون بغير حدود، بل لابد أن يكون المشرع حصيفا فلا يشط أو يبالغ، ولا يجامل أو يداهن. فالمشرع الحق هو الذى لا يخضع سلطانه لأى سلطة من السلطات بل يستلهم قيم المجتمع وأخلاقه ومبادئه دون أن يخشى فى الحق لومة لائم. والقاضى الحق يلتزم بإنزال نص القانون على الجانحين دون تردد. فليس قادرا على خلق المجتمع السليم إلا وضع المعايير الثابتة وتطبيقها بصرامة؛ بحيث لا يظن البعض أنه بمنأى عن سلطان القانون أو يفيد من عدالة بطيئة ليحصل على ربح سريع.

مجمل القول إن المشرع والقاضى دورهما متكامل، فأحدهما يضع النصوص والثانى يطبقها، وعلى كل منهما أن يمسك بميزان العدالة ويراعى الضمير فى ألا يعصف بقلم أو يصادر رأى. فالمشرع وحده يملك أن ينظم الحقوق ويحدد نطاقها، وليس من حق غيره أن يشاركه فى هذه المهمة النبيلة السامية. وهنا تكمن ميزة سيادة القانون. فلا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على القانون. وبديهى أن المشرع لن يلجأ إلى المصادرة إلا فى أضيق الحدود، وأن المجتمع لن يتردد فى أن يحفز من أبنائه القادر على العطاء الإبداعى. وضمانة ذلك أن يتم من خلال شعب يعى حاضره ومستقبله، ويدرك النافع من الأفكار، ويؤمن بأن نور النشر خير من ظلام المصادرة، وأن من يصادر يقع فى بئر النسيان، وأن من يبدع يظل اسمه فى سماء المجد. وبديهى أن الإبداع ليس له أى وجود إلا لدى ذوى العلم والموهبة ممن يقدرون حجم الأمانة الملقاة على عاتقهم فى تطوير المجتمع إلى الأفضل من خلال بنات أفكارهم الإبداعية، أيا كان شكل التعبير الذى يفرغون فيه هذه الأفكار.

الهوامش

(١) قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، وننوه بتعديل جديد وافق عليه مجلس الشعب فى ٢ من مارس سنة ١٩٩٤ بشأن مصنفات الحاسب وحدها.

(٢) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر فى ٤ من أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تحفظت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٦ لسنة ١٩٨١، **الجريدة الرسمية**، ١٥ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٥، ص ٩٤٥)

(٣) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر فى ٤ أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تحفظت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٧ لسنة ١٩٨١، **الجريدة الرسمية**، ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٤، ص ٨٤٤).

(٤) **دستور عام ١٩٢٣** (المادة ١٤)، **ودستور عام ١٩٣٠** (المادة ١٤)، **ودستور عام ١٩٥٦** (المادة ٤٤)، **ودستور عام ١٩٥٨** (المادة ١٠)، **ودستور عام ١٩٦٤** (المادة ٣٥)، ودستور عام **١٩٧١** (المادة ٤٧).

(٥) **الجريدة الرسمية** فى ٢٣ من يناير سنة ١٩٧٢.

(٦) نقض جنائى فى ٢٣ يونية سنة ١٩٧٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س ٢٦، رقم ١٢٧، ص ٥٦٧.

(٧) نقض جنائى فى أول نوفمبر سنة ١٩٦٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٦، رقم ١٤٩، ص ٧٨٧.

(٨) نقض جنائى فى ٤ من يناير سنة ١٩٤٩، **مجموعة عمر**، ج٧، رقم ٧٧٦، ص ٧٢٨.

(٩) نقض جنائى فى ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، **مجموعة عمر**، ج٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠.

(١٠) نقض جنائى فى ١٦ من يناير سنة ١٩٥٠، **مجموعة المكتب الفنى**، س١، رقم ٨٣، ص ٢٥١.

(١١) محمود نجيب حسنى، **شرح قانون العقوبات**: القسم الخاص، القاهرة ١٩٨١، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.

(١٢) نفسه، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.

(١٣) نقض جنائى فى ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، **مجموعة عمر**، ج٣، رقم ٩٦، ص١٤٠.
(١٤) نقض جنائى فى ٦ من مايو سنة ١٩١١، **المجموعة الرسمية**، س١٢ رقم ١٠٤، ص٢٠٩.
(١٥) حسنى، المرجع السابق، رقم ٥٢٠، ص٤٥٨.
(١٦) نقض جنائى فى ٤ من يناير سنة ١٨٩٦، **مجلة الحقوق**، س١١ رقم ٥٤، ص٢٤٦.
(١٧) نقض جنائى فى ٢٨ من نوفمبر سنة ١٩٨٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٣ رقم ١٩٢، ص٩٢٦.
(١٨) نقض جنائى فى ٨ من فبراير سنة ١٩٦٦، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٧ رقم ١٩، ص١٠٦.
(١٩)نقض جنائى فى ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٣ رقم ٩٥، ص٤٦٨.
(٢٠) نقض جنائى فى ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٨١، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٢ رقم ١٦٠، ص٩٢٤.
(٢١) نقض جنائى فى ١٧ من فبراير سنة ١٩٧٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س٢٦ رقم٣٩، ص١٧٥.
(٢٢) نقض جنائى فى ٢٨ من ديسمبر سنة ١٩٤٢، **مجموعة عمر**، ج٦، رقم٥٧، ص٧٨.
(٢٣) نقض جنائى فى ٢٧ من يناير ١٩٤١، **مجموعة عمر**، ج٥، رقم ١٩٧، ص٣٧٦.
(٢٤) قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمنولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى [**الوقائع المصرية** فى ٣ من سبتمبر سنة ١٩٥٥، العدد ٦٧ مكرر (د)] المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ (**الجريدة الرسمية**، العدد ٢٢ (تابع) فى ٤ من يونية سنة ١٩٩٢).
(٢٥) نقض جنائى فى ١٦ من يناير سنة ١٩٦٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٣، رقم ١٣، ص٤٧.

جولة
فى نقد ألف ليلة الجديد

فريال جبورى غزول *

منذ أن ترجمت (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، ومن ثم إلى لغات أوروبية وشرقية أخرى، لم يتوقف الاهتمام بهذا العمل الذى نال شعبية جماهيرية عريضة، بالإضافة إلى اهتمام المبدعين والنقاد به. وحتى الصفوة الأدبية العربية اكتشفته وواكبته بعد أن كان حكراً على الثقافة غير المعترف بها؛ أى الثقافة المضادة. وكانت المؤسسات الثقافية تنظر إليه باستعلاء، إن لم يكن بتجاهل. ومازلنا نعانى من الأمية الأدبية التى تطلع علينا بين الحين والآخر لتصادر أو تنتقص من قيمة هذا العمل الذى صاغه وأبدعه وحافظ عليه فى مخطوطات عدة أبناء وبنات شعبنا. وهو أثر من الآثار الأدبية التى يحق لنا فعلا أن نباهى الأمم بها.

والحق يقال، إنه منذ اكتشاف العالم الكنز الأدبى الذى أبدعته أجيال من الشعوب، فهو محط اهتمام المبدعين والنقاد والمحققين. وكان بحث سهير القلماوى عن (ألف ليلة وليلة)، بإشراف طه حسين، عملاً رائداً فتح أبواب البحث الأكاديمى والدراسات الجادة لهذا الأثر العربى. ومن الجدير بالنقد العربى أن يتابع ما يجرى من دراسات حول (ألف ليلة وليلة)؛ لأن هذه المتابعة، بالإضافة إلى إضاءتها للنص، تعمل مؤشراً لما يجرى فى حقل النقد الأدبى. ومع الأسف، لم تخصص دورية أو نشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، كما خصص لشكسبير أو جويس، لتقوم بمتابعة ما يكتب حول الموضوع وتقديم أحدث الدراسات عنه، وإن كانت بعض المجلات، بين الحين والحين، تخصص ملفاً أو تنشر عدداً خاصاً عن (ألف ليلة وليلة)، كما فعلت «فصول» في العدد السابق، وكما فعلت دوريات أخرى من قبل (1).

وقد اقتصرت فى هذه الجولة السريعة** على تقديم نماذج من دراسات متميزة وجديدة كتبت فى العقدين الأخيرين. وبما أن هذه الدراسات أكثر مما يمكن

* أستاذ الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

استيعابه وتقديمه فى هذا السياق؛ فقد ركزت على المقالات، لا الكتب، المنشورة بالإنجليزية، علماً بأن هناك مقالات قيمة نشرت بلغات أخرى. وقد اخترت من المقالات الجديدة المكتوبة بالإنجليزية عشر دراسات تنطلق من توجهات نقدية مختلفة. فهناك النقد الذى يهتم بترجمة العمل وإشكالات النقل وسياقه؛ وهناك النقد الذي ينطلق من المقارنة والتأثير عبر الثقافات، أى النقد المقارن؛ وهناك النقد الذى يرتكز على التحليل النفسى وعلم النفس، أى النقد النفسى؛ كما أن هناك النقد النسوى الذى يجعل من قضية المرأة هاجسا أساسياً فى قراءة العمل. وهذه الأبواب الخمسة لا تغطى وجوه نقد (ألف ليلة وليلة) كلها. فمازال النقد البنيوى بجذوره الشكلانية وفروعة السيميوطيقية طاغياً فى دراسات (ألف ليلة وليلة)، وموظفاً لها فى نظرياته. فمنذ أن افتتح هذا النقد الروسيان فكتور شكلوفسكى [٢] وبوريس توماشوفسكى [٣]، وحتى استكماله فى نظريات المفكرين الفرنسيين مثل ميشيل فوكو [٤] وجاك لاكان [٥]، تكثر الإشارات منفردة والاستدعاءات لـ (ألف ليلة وليلة). واستكشاف بنية العمل باعتباره كلاً أو باعتباره قصصا منفردة ، قد ساهم بتفاعله مع الهواجس والنزعات الأخرى: نسوية، ماركسية، صوفية، ، إلخ، فى تفسير دلالة العمل ومغزاه. وقد اخترت مقالتين لتقديم كل توجه نقدى لأتيح للقارئ إمكان المقابلة على الرغم من تماثل المنطلق.

١ ـ نقد الترجمة

لا ينصب نقد الترجمة على تحليل الوسيط اللغوى وخيانته أو ولائه للأصل فقط، بل يجاوز ذلك إلى دراسات تتعامل مع الدلالات السوسيولوجية لتعدد الترجمات ونجاح بعضها فى فترات محددة، كما فعل الباحث الفرنسى ريشار جاكمون فى دراسته القيمة عن الترجمة بين العربية والفرنسية [٦]، وكما فعلت الباحثة المصرية منى صالح يونس فى دراستها الشيقة عن ترجمة ماردروس لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية [٧].

هناك مقالتان جديدتان حول ترجمة (ألف ليلة وليلة)، إحداهما للكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس الذى تأثر كثيراً بهذا الأثر فى كتاباته الأدبية الغرائبية وكتاباته النقدية ذات الطابع الإبداعى، والمقالة الثانية للباحث العراقى والمترجم المتميز حسين هداوى الذى يعمل أستاذا للأدب الإنجليزى فى جامعة «نيفادا» فى الولايات المتحدة. وقد قام بترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) ـ الذى حققه محسن مهدى ـ [٨] إلى الإنجليزية، وكتب فى مقدمته عن موقفه من الترجمات السابقة ومنطلقاته فى النقل [٩].

أ ـ لقد ألقى بورخيس سلسلة محاضرات عامة فى بوينس أيرس فى أواخر السبعينيات، نشرت بالإسبانية عام ١٩٨٠، وترجمت إلى الإنجليزية بعد ذلك بأربع سنوات، وله مقالة «ألف ليلة وليلة» ضمن كتاب يحتوى مجموعة من المقالات ويحمل عنوان (سبع ليال) [١٠]. ومما لا يخفى على أى قارئ أن عنوان الكتاب مشتق من ليالى شهرزاد برغم أنه يحتوى على مقالات أخرى عن الكوميديا الإلهية والكوابيس والبوذية والشعر والقبالة والعمى. وفى هذه المقالة يقوم بورخيس ـ كعهده فى القص والنقد ـ بالخلط المتعمد بين الخيال والواقع، بين النقل والتأليف، بين الحلم والحقيقة. والغرض الخفى فى المقالة هو تساوق ما كان فى الأصل وما لم يكن، وتداخل الغرب بالشرق، وهو بهذا يرفض فكرة الأصل الذى يمكن أن يلتزم المترجم به أو ينحرف عنه، رفضا فلسفياً.

يرى بورخيس أن الغرب ليس غربيا صرفاً، بل يتضمن جانبا شرقيا فى تكوينه الحضارى وأحلامه، كما أن الشرق يحتوى بدوره على جانب غربى. ويسرد بورخيس نماذج بعضها تاريخى وبعضها خيالى ليشوش على هذا الحاجز المفتعل بين الشرق والغرب، فيؤكد تناص رحلة «عوليس» الهوميرية ولقاءه بالمارد ذى العين الواحدة مع حكاية السندباد. وينحو إلى أن صياغة (ألف

ليلة وليلة) كما نعرفها تمت فى الإسكندرية، أى مدينة الإسكندر، ليرمز إلى هذا التوالج بين الأنا والآخر. كما أنه يرجع إلى التراث اليونانى والرومانى والأندلسى ليستخلص حضور الشرق فى الكينونة الأوروبية؛ ذلك الشرق الذى يرتبط ذهنيا بالشروق والفجر وفكرة ما وراء وما بعد. ويقدم بورخيس أمثلة التقاطع ليمهد للجزء الجوهرى من مقالته وموقفه من الترجمة. فهو يرى أن من حق مترجم كأنطوان جالان أن يعدل ويخترع قصصاً يضيفها إلى المجموعة. يسقط بورخيس، فى مقالته هذه، الفواصل بين النقل والإبداع، وبين التاريخ والخيال؛ فيزعم أن السمر وسرد الحكايات الليلية انطلق من أرق الإسكندر وهو فى الشرق، وأنه التحق بالجيش الصينى وحارب مع التتر ولم يستحضر هويته اليونانية إلا عندما وقع يوماً على غنيمة فى معركة من معاركه وعثر فيها على نقود صكت احتفالاً بماضيه العسكرى فى اليونان، مما يعنى أن الإسكندر أصبح شرقياً. والغرض من هذا الاختلاق ليس الكذب بل الإشارة الإيهامية إلى أن الحدود بين الشرق والغرب غير قاطعة، وأنهما متشابكان، وأن استحضار الواحد للآخر يكون من قبيل التذكر كما يستدعى الإنسان مرحلة منسية من حياته.

إن ترجمة عمل مثل (ألف ليلة وليلة) فى مفهوم بورخيس ـ مع أنه لا يصرح بذلك ـ هو إحياء الذاكرة، وبالتالى الاعتراف بأن الحضارة الشرقية جزء من الهوية الأوروبية، كما أن هوية الآخر تتسرب فى هوية الأنا، ولهذا تكون إضافة قصة ومد حكايات شهرزاد بأقلام أدباء غربيين من أمثال ستيفنسن، أو على أيدى بعض المترجمين، ليس إلا تحقيقاً لخصوصية هذا الأثر الذى لا ينبع من موهبة فرد بل من تضافر رواة ومبدعين متعددين. وخلاصة القول، فإن بورخيس يشير بطريقته اللعوبة واللماحة إلى أن العمل مفتوح يغترف منه من يشاء ،كيفما يشاء. وبما أنه صادر عن الكل فهو ملك الكل ويسمح بتصرف الكل فيه.

ب ـ يقدم حسين هداوى مقالته عن الترجمة فى سياق مغاير تماما لبورخيس؛ فهو يشرح لقرائه منطلقاته فى النقل وحرصه على الاحتفاظ بروح الأصل، دون محاولة حتى تحسين ركيكه، لتبقى الترجمة عملا شفافاً معادلاً للأصل فى اللغة المستهدفة. ويعنى هداوى بالالتزام بالوقع الجمالى للأثر على المتلقى وبالإخلاص للأصل، فيما عدا الحالات التى يكون فيها التعبير الاصطلاحى ممجوجا وغير مقبول بالإنجليزية. فقد ترجم على سبيل المثال «آه يا كبدى» بتعبير «آه ياقلبى». كما أنه امتنع عن ترجمة السجع بنثر إنجليزى مسجوع لأن ذلك يصدم ويؤذى الأذن فى الثقافة الأجنبية. وقد نوع هداوى فى أساليب السرد، كما يقول، لتناسب نوعية القصة، جادة كانت أو هزلية. وقد حاول المترجم جاهداً أن لا يترك بصمته الأسلوبية على النص، معتمدا على ما أطلق عليه «الحيادية الأسلوبية». وبرغم احتفاظ الطبعة العربية التى ترجم عنها بعاميتها، فلم يحاول هداوى أن يستخدم المصطلحات الدارجة الإنجليزية أو الأمريكية بوصفها مقابلاً، لأنه يرى أن هذه المصطلحات الدارجة تفقد إيحاءاتها بمرور الزمن وتنقرض، فحفاظاً على ديمومة ترجمته يستبعد الموضات الأسلوبية والمفردات المحلية.

وهذا لا يعنى أن حسين هداوى يرى فى الترجمة عملاً أكاديمياً. بل بالعكس، فهو يرى فيها إبداعاً ينقل حساسية ثقافة ما إلى ثقافة أخرى، وهى عمل تحف المخاطر به؛ إذ يعد مجازفة تكشف للمترجم ذاته ووعورة مسالكه، فمن الصعب أن يحكم المترجم على نتيجة نقله مسبقاً، مهما تفانى وعانى.

ونرى أن موقف هداوى غير استحواذى، ويختلف تماما عن موقف بورخيس؛ فهو يصر على أهمية مراعاة الأصل. فالترجمة عند هداوى ليست نقلاً بل هى تحسس عميق للثقافة التى يترجم عنها وللمرونة اللغة المترجم إليها وإمكاناتها التوصيلية والإيقاعية. وقد قام

حسين هداوى باقتباس فقرات من ترجمة ريتشارد برتون الشهيرة ليدلل على أنه ابتسر معنى الأصل؛ إذ لم يدرك الإشارات الثقافية المتضمنة فى النص. كما أنه يدين ترجمة إدوارد لين لأنه باعتباره مستشرقا يترجم النص الأدبى على أنه مصدر معرفة لعادات وتقاليد الشرق، فيحذف منه ما يجده غير متفق مع ما يعرفه هو عن سلوك الشرقيين، كما يضيف هوامش عدة مطولة ليستطرد فى شروح سوسيولوجية، تثقل النص وتنحرف عن أدبيته. وبرتون، على خلاف لين، حافظ إلى حد كبير على تفاصيل الأصل وتضاريسه، ولكنه اختار أن يقدم - على رأى هداوى - كل ما هو غير مألوف، وعتيق وجذاب لغويا. وبينما حاول لين أن لا يخدش الحياء الإنجليزى فى القرن التاسع عشر المتميز بالحساسية المحافظة والتقليدية فى ظل حكم الملكة فيكتوريا، قام برتون بنقض ذلك بالتركيز على، وإعلاء شأن، كل ما هو غرائبى، مستخدما أسلوبا يتعمد أن يحاكى ما يمكن أن يكون الأسلوب البلاغى العربى عند تطبيقه على اللغة الإنجليزية، مما يجعل النص مشوهاً عند لين، وفاقداً سلاسة الأصل وتعدد مستويات السرد اللغوية الأصلية عند برتون.

٢ - النقد المقارن

تنطلق الدراسات المقارنة من الربط بين عملين (أو أكثر) فى ثقافتين مختلفتين، لتقابلهما وتوازيهما أو لتأثير إحديهما على الأخرى. وقد تعددت النظريات الأدبية حول مفهوم التأثير والمعارضة والتناص والمثاقفة فى الدراسات النقدية، مما جعل الباحثين يعيدون التفكير فى مسلماتهم. وقد صدر كتاب بإشراف بيتر كاراتشيولو - وهو محاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة لندن - بعنوان (الليالى العربية فى الأدب الإنجليزى: دراسات فى استقبال ألف ليلة وليلة فى الثقافة البريطانية)، ويحتوى على عشر مقالات بالإضافة إلى مقدمة وافية وملحقات [١١]. وقد اخترت مقالتين للتقديم فى هذا العرض، إحداهما تتعلق بإليوت (وإن كانت علاقتها به غير مباشرة)، وهى بقلم الشاعر جون هيث - ستبز الذى عمل أستاذا فى جامعة الإسكندرية وقام بترجمات مشتركة للشعر العربى والفارسى. والمقالة الثانية ترصد أثر (ألف ليلة وليلة) على كل من كونراد وويلز وجويس (وقد ركزت فى عرضى على جويس وبشكل خاص على عمله الشهير «عوليس»). وكاتب الدراسة روبرت هامبسن محاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة لندن، وهو صاحب مؤلفات عدة عن أدباء متأثرين بالشرق من أمثال كونراد وكيلنج.

أ - تقوم مقالة هيث - ستبز وعنوانها «ملك الجزر السوداء وأسطورة الأرض الخراب» [١٢] باستقصاء العلاقة بين مرجع إليوت فى قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب»، وهو أسطورة الكأس المقدسة Holy Grail وعلاقتها بحكاية ابن محمود صاحب الجزائر السوداء الذى تسحره زوجه وتجعل نصفه السفلى متحجراً لأنه ضرب عشيقها الأسود بالسيف [١٣]، وهى الحكاية التى تروى داخل «حكاية الصياد والعفريت»؛ حيث يصطاد الصياد الفقير سمكات ملونة ومسحورة من بحيرة فيبيعها للسلطان الذى يتوجه إلى البحيرة ليكتشف سر السمك المسحور، فيجد أميراً مسحوراً ومتحجراً إلى خصره ويعلم منه أن السمك، بألوانه الأربعة: الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق، يمثل طوائف شعبه؛ فيقوم السلطان الزائر بقتل العبد العشيق وإجبار زوجة الأمير على إبطال سحرها على زوجها ورعيته.

وفى أسطورة الكأس المقدسة - التى شاعت فى أوروبا فى القرون الوسطى - يأتى البطل إلى مملكة الملك الذى يطلق عليه «صياد سمك» (والسمك يرمز إلى المسيحية، وكان يطلق على الحواريين «صيادو سمك»). ويحتفظ الملك فى هذه الأسطورة بالكأس التى استخدمها المسيح فى العشاء الأخير، والتى يجمع فيها دمه عند الصلب، وكذلك بالرمح الذى طعن المسيح به. وقد

حلّت الكارثة لأن الرمح قد طعن فخذ الملك المسمى بصياد السمك، فشلّه عن الحركة وأصبحت مملكته عقيماً. وعندما يقوم البطل فى الأسطورة باستخدام الصيغة الطقوسية المناسبة تنفك اللعنة ويسترجع الملك صحته وترتد الأرض خصبة.

ويرى هيث ـ ستبز فى كلتا الحالتين: الملك المشلول والأمير المتحجر نصفه الأسفل رمزاً للعجز الجنسى. وتصبح الزوجة فى الحكاية العربية مرادفا للفتاة القبيحة فى الأسطورة الأوروبية، وهما معادلتان للإلهة فى الأساطير القديمة التى تنتحب على حبيبها أدونيس/ أوزيريس/ أتيس المقتول الذى يمثل بموته انتهاء فصل الزراعة والازدهار. ويتم إبطال السحر فى الحكاية العربية برش الماء كناية عن المطر، كما يقول هيث ـ ستبز، ويرى فى الكأس والرمح رمزين للأنوثة والذكورة. وكل من السلطان فى الحكاية العربية والفارس البطل فى الأسطورة الأوروبية يمثل «الملك الجديد» أو «البعث» الذى يسترد الخصوبة. وفى نهاية دراسته، يقترح الباحث أن لا تكون الأسطورة الأوروبية متأثرة بالحكاية العربية، بل بالعكس، ولهذا نجد أن الأمير فى حكاية (ألف ليلة وليلة) يحكم جزراً سوداء قد تكون هى الجزر البريطانية التى فيها نمت هذه الأسطورة ذات الجذور الكلتية. ويحرص الباحث على أن يصوغ اقتراحه على شكل تساؤل يثير الإمكان فقط.

ب ـ وبقدر ما كانت مقالة هيث ـ ستبز طرحاً لفكرة جامحة، نجد مقالة روبرت هامبسن موثقة توثيقا أكاديمياً (١٤). فيقوم الباحث بتوثيق قراءات جيمس جويس لـ (ألف ليلة وليلة)، أولاً عبر الترجمة الإيطالية ومن ثمّ عبر ترجمة برتون الإنجليزية التى احتفظ جويس بها فى مكتبته الخاصة. وقد حضر جويس فى طفولته مسرحية إيمائية عن البحار سندباد، قام بذكرها فى سياق روايته (عوليس) فى أكثر من فصل، أحياناً بشكل مباشر وأحيانا بشكل تلميح. ويوثق هامبسن الإشارات فى مختلف الفصول التى تشير إلى هارون الرشيد وعلاقة تخفيه وتجواله فى مدينته بغداد بتخفى البطل ليوپولد بلوم فى هويات مختلفة وتجواله فى مدينة دبلن. كما أن بطل (عوليس) ـ إن صح تسميته ببطل ـ يحلم فى تجواله بالشرق ويستعير أجواء (ألف ليلة وليلة) وخيالها الشبقى فى تلوين تيار وعيه المتعلق بالشرق. وفى الفصول الأخيرة من الرواية يتخذ بلوم صورة سندباد أكثر من هارون الرشيد، كما يقول الباحث. وهو ينشطر إلى عوليس/ بلوم وإلى عوليس/ ميرفى، وهذا الأخير يروى قصصا مبالغا فيها كقصص البحارة. ويرجع الباحث هذا الانشطار فى الشخصية الرئيسية إلى انشطار السندباد إلى حمال وبحار. وفى نهاية الفصل السابع عشر ونهاية التجوال، يرجع بلوم إلى فراش بينيلوپى، كما يعود سندباد إلى أرضه.

ويعزز هامبسن أطروحة التناص بالتوثيق والرجوع إلى أعمال لاحقة لجويس مثل (فينيجنز ويك) التى نجد آثار (ألف ليلة وليلة) فى متنها وفى عنوانها. فكلمة «ويك» Wake تتضمن فكرة السهر وترتبط فى ذهن الإيرلنديين بالموت؛ حيث يقضى أقارب الميت ليلة ساهرة بجانب جثته. وفى هذا يجد الباحث علاقة حميمة مع السهر والموت فى حكاية شهرزاد؛ كما أن احتواء قصة لقصة، تحتوى بدورها على قصة، سمة تميز كلا من (ألف ليلة وليلة) ورائعة جويس الأخيرة، وبهذا يستدل الباحث على أن أثر (ألف ليلة وليلة) لم يكن عابراً أو سطحياً، بل انطلق من تداعيات طفولة وقراءات مستمرة للعمل تركت بصماتها على البنية والمضمون.

٣ ـ النقد النفسى

تعددت الدراسات النفسية لا للمبدعين فقط، بل للشخصيات الروائية وللاوعى النص، متأثرة بالتحليل النفسى بمدارسه المختلفة: يونغ، فرويد، لاكان، لانغ وغيرهم. وهذه البحوث النقدية توظف مفاهيم تطورت

فى الدراسات السيكولوجية لسبر أغوار نصوص أدبية.
وسأشير إلى دراستين من هذا النوع، إحداهما جزء صغير من كتاب ضخم عن الجنون فى المجتمع الإسلامى الوسيط، عكف عليه مايكل دولز ـ وكان باحثاً فى جامعة أكسفورد فى قسم تاريخ الطب ـ وتوفى قبل أن يصدر عام ١٩٩٢. ويتعامل الكتاب مع الجنون من المنظور الوسيطى الطبى والدينى والسحرى، كما يترجم فى ملاحقه ثلاث دراسات وسيطية عن الجنون (الاكتئاب والهوس والعشق). وفى القسم الثانى من الكتاب، يحلل المؤلف صور الجنون الثلاث: الجنون الرومانسى والجنون الحكيم والجنون المقدس. ومقالته عن «حكاية قمر الزمان وبدور» من (ألف ليلة وليلة) [١٥] تندرج نموذجاً من ثلاثة نماذج للجنون الرومانسى (مجنون ليلى، يوسف وزليخة، قمر الزمان وبدور) [١٦].
والدراسة الثانية هى لجيروم كلينتون، أستاذ الأدب الفارسى فى جامعة برنستون الذى كتب بحثاً فى دورية متخصصة بعنوان «الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة» [١٧].

أ ـ تقوم دراسة مايكل دولز بسرد حكاية الأمير قمر الزمان وعشقه المتبادل مع الأميرة بدور بعد أن قام الجن بجمعهما نتيجة رغبة الجن فى معرفة الأجمل بين هذين الجميلين. وبعد أن تم تعرفهما الخارق أحدهما على الآخر، أرجع الجنى كلا منهما إلى قصره، ولكنهما كانا قد وقعا صريعى الحب وانتابهما مرض العشق. يصف الباحث بدقة أعراض جنون العشق عند كل منهما، فقمر الزمان يرفض الأكل والشرب ويصاب بالأرق، بينما بدور تتصرف بطريقة هيستيرية، وعندما لا تجد حبيبها وتنكر جاريتها أن أحداً زارها فى الليل، تقوم بضرب عنقها غضبا منها. ويرى الباحث أن أوصاف قمر الزمان تندرج تحت ما يمثل جنون الكآبة السوداوية، بينما بدور مصابة بجنون الهيجان. وتنطبق هاتان الحالتان على أعراض الجنون المعروفة حينذاك فى الحضارة الإسلامية الوسيطة. فالمعروف حينذاك أن العشق يولد الجنون، وأن المرأة أشد شبقاً من الرجل وبالتالى فجنونها أعنف من جنون الرجل. كما أن علاج جنون الحب كان يقتضى حينذاك الوصل، ولهذا نجد ـ بعد استطرادات كثيرة وإشكالات متشعبة ـ اجتماع العاشقين وزواجهما وتخلصهما من جنونهما. وهذا ما يتفق مع العلاج الوسيطى. وواضح أن الباحث يستخدم هذه القصة الخيالية من (ألف ليلة وليلة) ليقدم عرضاً يتوافق ويتطابق مع علم النفس الوسيطى.

ب ـ وأما جيروم كلينتون، فيركز على جنون شهريار فى القصة الإطارية. فهو يرى أن شهريار، بعد أن يكتشف خيانة زوجه الفظيعة، يصاب بذهول فيغادر قصره وعرشه، وبعد أن يقابل العفريت وعروسه المخطوفة ويجبر على مضاجعتها فى ظروف رهيبة، يصاب بحالة جنون ويعبر عنها بقتل عذراء كل ليلة بعد أن يدخل عليها. وفى هذه المقالة ـ على عكس المقالة السابقة ـ لا يقدم جنون شهريار من خلال مفاهيم الطب الوسيطى، بل من خلال تفسيرات عصرية منبثقة من نظرية يونغ Jung فى التحليل النفسى. ويرى كلينتون أن حديقة قصر شهريار ـ حيث يضاجع زوج شهريار عبدها كما يضاجع الجوارى العبيد ـ رمز لنفس شهريار التى جرحت. كما أنه يرى أن العفريت وعروسه المخطوفة ليسا إلا رمزاً لعلاقة شهريار بزوجه، فهو يتماهى مع العفريت ولا يرى ظلمه عندما خطف عروسه الفتاة ليلة عرسها، وإن كان يشعر بفقدان هويته عندما سلم خاتمه إلى فتاة العفريت. ويصور كلينتون هذا الحدث لا باعتباره تجربة يمر بها شهريار مع فتاة العفريت بل باعتبارها صورة مجسمة للاوعى شهريار. وعوضا عن أن يدين العفريت الذى خطف امرأة، فهو يدين هذه المرأة كأنها الكائن الشرير، وهو بذلك يقاوم إدراك ما الذى دفع فتاة العفريت (وبالتالى زوجه التى تتماهى معها) إلى الخيانة.
ويرى كلينتون أن رد الفعل العصبى عند اكتشاف زوج

خيانة زوجه قد يؤدى إلى اضطراب عصبى وظيفى، أى إلى نوع من «العصاب»، ولكن شهريار أصبح يشكو مما هو اضطراب عصبى أساسى أو «الذهان». أما شاه زمان، فقد أصابته الكآبة العميقة التى توارت عندما رأى أن أخاه الأكبر والأقوى يعانى المشكلة ذاتها. ويرجع الباحث كلينتون مشكلة شهريار إلى طفولته وإحساسه بالمرارة نحو أمه. ومع أن والدته غير مذكورة فى القصة على الإطلاق، فالباحث يرى لغيابها دلالة، خاصة لأن للمرأة حضوراً واضحاً فى البلاط وقصص الملوك. ويتوصل كلينتون إلى أن شهريار تربى فى ظل غياب الحضور الأنثوى الإيجابى الذى يرى يونغ أهميته فى اكتمال النفس السوية، فيما أطلق عليه مصطلح «الأنيما» anima. وتحاول شهرزاد بحكاياتها أن تستكمل المغيّب وتنمى حسه بالأنيما عبر قصص تثير مشكلته ومحنته معاً. وهى تستعرض فى حكاياتها نوعين من النساء: الشريرة والطيبة، وتتماهى مع الطيبة التى تنتصر على الشريرة الساحرة التى مسخت زوج الشيخ الراوى وابنه فى إحدى الحكايات إلى بقرة وعجل. وتتوالى حكايات شهرزاد لتثبت لشهريار أن بين النساء نماذج طيبة وأن العقاب يجب أن لا يبالغ فيه. وبناء على هذه الاستراتيجية، فهى لا تنكر جرحه النفسى ولكنها توجهه إلى رد الفعل المطلوب والمعقول.

٤ ـ النقد الهرمنيوطيقى

كل نقد يتعامل مع المعنى ويقوم بتأويل الدلالة. لكن هناك بحوثاً تركز فى المقام الأول على الدلالة الباطنية المتوارية والمغزى الروحى أو الفلسفى المتخفى والمتوارى فى عمل يبدو فى ظاهره مسلياً وممتعاً لا أكثر. وقد قام بدراسات هرمنيوطيقية تعتمد على التفسير المركب لقصص (ألف ليلة وليلة) الباحث المجرى أندراش حامورى الذى يعمل أستاذاً للأدب العربى فى جامعة برنستون، والباحث العراقى محسن مهدى، أستاذ الفلسفة فى جامعة هارڤارد ومحقق (ألف ليلة وليلة) من أصولها السورية الأولى. وقد ركز حامورى على «حكاية مدينة النحاس» فى مقالة احتواها كتابه عن فنية الأدب العربى الوسيط [١٨]. أما محسن مهدى، فقد كتب مقالته بعنوان «تعليقات على ألف ليلة وليلة» نشرت فى دورية فلسفية تحمل عنوان «التفسير» [١٩].

يرى حامورى أن مدينة النحاس أمثولة رمزية allegory، وأنها تبدو متاهة ورحلة قاتمة لا يلمس مغزاها إلا قارئ يتمعن فيما ترمى إليه من إشارات وإلماعات وتلميحات.

ويقوم حامورى بقراءة تأويلية يستخدم فيها البنية واللغة والمصطلح الصوفى ليبين الدلالة العميقة لهذه القصة التى تبدو مفككة للوهلة الأولى. فالقصة تصور رحلة بحث عن قماقم سليمان بأمر من الخليفة عبدالملك بن مروان، حيث تمر القافلة على قصر مهجور، مكتوب على أبوابه أبيات شعرية وحكم، قبل أن تصل إلى مدينة النحاس [٢٠]. وفى تفسير دقيق يوضح حامورى ارتباط سليمان بالحكمة التى تميز بين الباقى والزائل، كما أن حبسه الجن فى قماقم يرمز إلى عزل الدوافع الحسية والدنيوية، والأبيات المخطوطة على أبواب القصر المهجور تتضافر فى السياق القصص لتؤكد أن النعم لا تدوم والموت يحصد الجميع، وأن توقف الجماعة فى القصر ليس اعتباطياً بل مؤذناً بما سترى هذه الجماعة الاستكشافية فى مدينة النحاس؛ فهناك تدرج فى الوصول إلى المعنى العميق. ويعلل حامورى كون هذه المدينة فى المغرب تعليلاً رمزياً لا جغرافياً، فهى فى الأقاصى البعيدة، وبهذا تكون الرحلة ذاتها معراجا روحياً يكتشف فيها المسافرون صورة من صور السراب الدنيوى، بعضهم ينخدع به عندما يرى الفتيات الجميلات فى هذه المدينة يغرين زوارها الذين يصعدون على أسوارها لاختلاس نظرة. وعندما تذهلهم الحسية يرمون بأنفسهم مثلما فعل طالب بن سهل الذى يموت ضحية جشعه. أما الأمير موسى، فيكتشف فى هذه المدينة التى فيتها

الذهب والشراء أن أهلها أموات يحاكون الأحياء، وأن حياتهم وهم لا أكثر؛ ولهذا يرجع ليصبح زاهداً. ويرى حامورى أن لفظ «الزاد» على اللوح الذى عجز النقاد عن تفسيره يجب أن يفهم ويدرك من خلال الآية القرآنية: ﴿وما تفعلوا من خير يعلمه الله وتزودوا فإن خير الزاد التقوى﴾ (سورة البقرة: ١٩٧)، أى بمعنى الغذاء الروحى.

ويستخدم حامورى فى تفسيره نسق الرحلات الصوفية من ابن سينا والسهروردى والعطار، بالإضافة إلى الاستشهادات القرآنية وشروح ابن عربى والغزالى، ليوثق تأويله.

ب ـ وتتناول مقالة محسن مهدى القصة الإطارية والقصص الأولى التى تسردها شهر زاد، بما فى ذلك «حكاية التاجر والعفريت» و «حكاية صاحب الجزائر السوداء». وهو يرى أن المجموعة تقدم تاريخا للعلاقة بين الشرك والإسلام، بين الوثنية والأديان السماوية، بالإضافة إلى خصائص الملك وعلاقته بالرعية، أى أنه يرى فى القصص بذور فلسفة سياسية. ويستخدم محسن مهدى فى تفسيره الحكايات معانى أسماء الشخصيات باعتبارها مؤشراً لمواقف ومعالم رمزية. فشهر زاد تعنى «من أصل نبيل» ودنيازاد تعنى «من دين نبيل». وأما العبد مسعود الذى يقول إنه «مسعود الدين»، فيشير إلى عقيدة الحظ لا عقيدة العقل. ويرى أن (ألف ليلة وليلة) تبدأ بكارثة وهى معانقة زوجة لما يطلق عليه عقيدة الحظ أو الجانب الظلامى والخرافى فى الدين، ليستبدل بها شهرزاد «نبيلة الأصل» التى تتمسك بدنيازاد أو «نبيلة الدين»، أى أن هناك نقلة من الدين باعتباره وثنية جاهلية إلى الدين باعتباره حكمة أخلاقية.

ويعتمد محسن مهدى فى تأويله على المخطوطة السورية التى حققها وقدم لها، محاولاً القبض على أصولها الأولى ودستورها الذى ولد الفرع الشامى والفرع المصرى. ومن خلال أقدم مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) الذى يقدمه المحقق فى صياغته العامية، نجد «حكاية التاجر والعفريت» وإشكال قتل غير متعمد:

«وصار يأكل تمر ويرمى النوى يميناً وشمالاً حتى اكتفى. ثم قام توضى وصلا. فلم سلم لم يشعر إلا وجنى شيخ رجليه فى التراب ورأسه فى السحاب وفى يده سيف مشهور، فأتى حتى وقف قدامه وقال قم حتى اقتلك بهذا السيف كما أنك قتلت ولدى» (٢١).

وفى الحوار الذى يتبع ذلك بين التاجر المتدين والجنى، يجد مهدى أن الجنى يتهم التاجر بقتل ابنه بواسطة نوى التمر الذى رماه فوقع على إبنه المتوارى عن الأعين، وبالتالى فالقتل يعاقب بالقتل. أما التاجر، فيحتج بأنه لم يقتل ابنه عن عمد ويطلب العفو، ولكن الجنى لا يتزحزح عن موقفه. إن الموقفين مختلفان فى التوجه، فبالنسبة إلى الجنى الفعل فعل سواء كان واعياً أو غير واع، أما بالنسبة إلى الدين الذى يمثله التاجر، فمثل هذا القتل الخطأ لا يعاقب بالموت. وتتضمن هذه المواجهة صراعاً بين القيم الإسلامية والوثنية، أى بين دين يحكّم العقل وآخر يحكم الانفعال والأهواء. هذه عبرة من جهة للمتلقى، كما أنها تهديد متضمن لشهريار من إمكان انتقام المقتولين الأبرياء. ويرى مهدى أن توقف شهرزاد عن القص لأن الصباح قد أدركها فى تلك الليلة وسماح شهريار لها بأن تحيا ليلة أخرى، ليسا من باب استمتاعه بحديثها الشيق، بل من باب فزعه، لأنها تلمح إلى ما يفعل، وبالتالى فهو يريد أن يعرف كيف يتخلص التاجر من محنته.

وأخيراً، يعطى الجنى مهلة سنة للتاجر ليرتب أموره قبل أن يقتل ويتعهد التاجر بالرجوع، وهو يفعل ذلك عندما يحل الموعد محترما الاتفاق. وبينما هو فى انتظار

الجنى الذى سيلقى حتفه على يديه، يمر ثلاثة شيوخ فيعلمهم بوضعه. ويقوم كل واحد منهم بسرد حكايته العجيبة فى مقابل ثلث دم التاجر، وهكذا تنشئ شهرزاد مبدأ القص مقابل العفو، وتلقنه، بشكل غير مباشر، لشهريار. ويرى مهدى أن قصص الشيوخ تشير كلها إلى الرحمة عند الخطأ والخطيئة، وأن هناك درجات فى العقاب يجب أن لا تصل إلى القتل، فهناك المسخ والجلد فى القصص لمعاقبة الأشرار.

يجد مهدى، إذن، أن فى قلب (ألف ليلة وليلة) رسالة تبثها شهر زاد؛ تحاول فيها أن تغير قيم مجتمع يتميز بالعصبية إلى مجتمع يتميز بالعقلانية المتسامحة.

٥ ـ النقد النسوى

ليس النقد النسوى بالضرورة نقداً تكتبه امرأة، ولكنه نقد يقوم على تمحور حول قضية المرأة وحقوقها وإنسانيتها، وبالتالى فهو يكشف عن الرؤى تجاه المرأة وجنسها فى العمل الأدبى. وقد أفاد هذا النقد من النظريات الأدبية التى تعاملت مع تصوير المهيمن عليهم (طبقياً أو عنصرياً)، وقام بإعادة قراءة النصوص من منطلق إشكالية الجنساوية gender issues.

أ ـ وتقدم فى هذا السياق الباحثة اللبنانية فدوى مالطى ـ دوجلاس ـ وهى أستاذة الأدب العربى فى جامعة إنديانا فى الولايات المتحدة ـ فصلاً بعنوان «الرغبة والقص» يدور حول شهرزاد، وذلك فى كتاب لها بعنوان (جسد المرأة، كلمة المرأة: الجنساوية والخطاب فى الكتابة العربية ـ الإسلامية) (٢٢).

وفى دراستها تميز الباحثة بين الخطاب الذكورى المتمثل فى شاه زمان وشهريار، المصرّ على «كيد النساء»، الذى يعلق الرغبة بالموت، وبين الخطاب النسائى لشهرزاد ودنيازاد الذى يربط بين الرغبة والحياة. فرغبة شهريار رغبة جنسية أحادية لا تأخذ الآخر بنظر الاعتبار وتنتهى فى ليلتها، على عكس ما ترمز إليه شهرزاد من متعة مشتركة ومتبادلة ومستمرة لأنها مرتبطة بالخطاب السردى. وبهذا تقدم القصة الإطارية نقلة من نسق المتعة الذكورى إلى نسق المتعة النسوى. كما أن هناك نقلة موازية ـ كما توضح الباحثة ـ من العين إلى الأذن، حيث شاهد الأخوان فى الجزء الأول من القصة مشاهد جنسية تجمع بين نساء ورجال، بينما فى الجزء التالى أصبح شهريار يصغى ويستمع إلى القصص كل ليلة. والرغبة المرتبطة بالعين انفعالية ولحظية، بينما الرغبة المرتبطة بالأذن تستدعى الإيقاعية وبالتالى تستمر زمنيا. ولكن الباحثة ترى أنه فى خاتمة العمل، ترجع شهرزاد مرة أخرى جسداً وتتخلى عن دورها باعتبارها راوية وأديبة لتصبح أنثى وأما فقط، وبهذا تجد الباحثة تنازلاً عن نسوية التوجه الرئيسى لشهرزاد.

ب ـ وفى مقالة بعنوان «الإباحية والتحرير والخضوع: العملية التحضيرية والدور النموذجى للأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة» (٢٣)، كتبتها الباحثة والشاعرة والروائية السورية سمر العطار، أستاذة الأدب العربى بجامعة سيدنى فى أستراليا، بالاشتراك مع الباحث الألمانى جيرهارد فيشر، نجد ما كان تحفظاً تذييلياً فى مقالة فدوى مالطى ـ دوجلاس قد أصبح هنا أطروحة.

يرى الباحثان أن كل الوحدات القصصية فى القصة الإطارية تشير إلى العلاقة بين المرأة والرجل؛ فهى عمل يتصدى فى المقام الأول للعلاقة بين الجنسين. وكل من امرأة شاه زمان، وامرأة شهريار، والمرأة المخطوفة المقفل عليها فى صندوق العفريت، تمارس جنساً إباحيا. وعلى عكس هذا، تقدم شهرزاد المتحررة من سلطة أبيها، التى لا تمتثل لنصيحته، نموذجا أسطوريا للمرأة التى تبرر وتعزز النسق البطريركى الهرمى الذكورى. فهى، فى آخر الأمر، تخلّص مجتمعها من شرور الملك من خلال خضوعها واستئناسها له، لا عبر مقاومتها وتحديها

ومعارضتها ومطالبتها بحقوقها باعتبارها إنساناً. ويرى الباحثان أن القصة الإطارية تقدم صورة رومانسية لعلاقة المرأة المحكومة بالرجل الحاكم ونموذجا إيديولوجياً (وبالتالى مزيفاً) لمجتمع مثالى سعيد. ففى هذه القصة، يصبح دور المرأة النموذجى ترويضاً للوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء. فمسؤولية المرأة - كما تقدمها القصة - هى تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها.

ويستنتج الباحثان أن القصة تقدم الجنس الفطرى والبدائى المتمثل فى امرأة العفريت والزوجتين، وبدينه العمل باعتباره غير مشروع وهداما، وتصور فيه المرأة على أنها كائن جنسى شرير معززة مقولات النسق البطريركى. وأما شهرزاد التى تقابل فى أدائها وشخصيتها نمط المرأة الإباحية؛ فعفتها وذكاؤها موظفان أيضا لترسيخ أركان المجتمع الرجولى. فالقصة تجمل دور المرأة، ولكنه يبقى دوراً ثانويا يستدعى الخضوع لسلطة الرجل، وهو خضوع يزعم نص (ألف ليلة وليلة) أنه يؤدى فى آخر الأمر إلى مصلحة المجتمع. فهنا تحرر شهرزاد ليس تحرراً حقيقيا ونسوياً، بل هو تحرر ظاهرى وظيفته الحضارية تعزيز المجتمع البطريركى. فهنا ثقافة شهرزاد لا تصبح ثقافة من أجل تحققها إنسانياً، بل فى خدمة النسق الهرمى للمجتمع. وبهذا ينفى الباحثان إمكان أن تشكل هذه القصة نموذجا نسويا مقبولاً، فللمرأة دوران نمطيان أحدهما شرير ومخرب يجب استئصاله - كما يدعو النص - ودور آخر فاضل وبناء ولكنه فى التحليل الأخير لا يجاوز كونه تسكيناً للرجل وتصحيح مساره. المرأة، إذن، تقدم من خلال المرأة الفطرية أو المرأة المتسامية. وبين الفطرة والتسامى تفقد المرأة إنسانيتها وكيانها: يسقط عنها حق المتعة الجسدية ويوظف ذكاؤها لخدمة مجتمع يستغلها.

*

إن هذه النماذج العشرة لا تقدم فقط تعدد الاتجاهات النقدية، بل ضمن كل اتجاه تقدم التباين والتضارب فى الأطروحات والاستنتاجات، وكان استخدامى مقالتين من كل مدرسة نقدية لغرض التنبيه إلى إمكانات التعدد فى المدرسة النقدية الواحدة.

وأرجو أن يتخذ القارئ من هذه الدراسة منطلقاً يراجع منه هذه الدراسات بنفسه؛ فأنا لا أقدم إلا قراءتى لها، ولا أتوقع إلا أن تفتح شهية القارئ ليراجعها بنفسه، وليتأمل هذا العمل الفذ: (ألف ليلة وليلة) الذى لم يستنفد حتى الآن، ومازال هاجساً إبداعيا ونقديا فى العالم كله.

الهوامش :

** كتبت هذه الدراسة قبل صدور الجزء الأول من هذا العدد الذى ضم ترجمة بعض ما أشارت إليه من بحوث. وتشكر **فصول** فريال غزول على ما وفرته لنا من مواد الترجمة [التحرير].

(١) راجع الملف الخاص **بألف ليلة وليلة** فى مجلة **الأقلام** العراقية، السنة الحادية والعشرون، العدد الثامن (آب ١٩٨٦). وقد خصص **لألف ليلة وليلة**، العدد الثالث من **حولية مندس أرابيكوس** التى تصدرها دار مهجر فى بوسطن بإشراف الباحث العراقى فوزى عبدالرزاق. وفيها مقالات تحليلية ومقارنة وقوائم بيليوجرافية ولوحات تصويرية. راجع:

Mundus Arabicus III (1983), a special issue on **"The 1001 Nights:** Critical Essays and Annotated Bibliography"

(٢) Victor Chklovski, **Sur la théorie de la Prose,** traduit par Guy Verret (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973) p. 66.

(٣) Boris Tomashevsky, "Thematics" in **Russian Formalist Criticism** : Four Essays, trans. by Lee Lemon and Marion Reis (Lincoln : University of Nebraska Press, 1965), 69.

(٤) Michel Foucault, "Qu,est-ce qu, un auteur?" **Bulletin de la société Française de Philosophie XIII** : 3 (juillet-septembre 1969), p. 78.

(٥) Jacques Lacan **Ecrits I** (Paris : Edition du Seuil, 1966), p. 51.

(٦) ريشار جاكمون، **الترجمة والهيمنة الثقافية**، **فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى (صيف ١٩٩٢)، ص٤٣ ـ ٥٧.

(٧) Mona Saleh Younes, "LaTradution Française des **Mille et une nuits** par le Dr. J. C. Mardrus," **Merveilles et Contes / Marvels and Tales IV** : 1 (May, 1990), pp. 5-17.

(٨) **كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، تحقيق وتقديم محسن مهدى (ليدن: بريل، ١٩٨٤).

(٩) Husain Haddawy, "Introduction" in **the Arabian Nights** (based on Mahdi's edition), trans. by Husain Haddawy (New York : Norton, 1990), pp. ix-xxix.

(١٠) Jorge Luis Borges, "The Thousand and one Nights" in **Seven Nights**, trans. by Eliot Weinberger (New York : Directions, 1984), pp. 42-57.

(١١) Peter L. Caracciolo, ed., **The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the thousand and One Nights in British Culture** (London : Macmillan Press, 1988).

(١٢) John Heath - Stubbs, "The King of the Black Islands and the Myth of the Waste Land" in **The Arabian Nights in English Literature,** pp. 281-284.

(١٣) راجع **حكاية صاحب الجزائر السوداء** فى **ألف ليلة وليلة**، المجلد الأول (القاهرة: بولاق، ١٢٥٢هـ)، ص١٨ـ ٢٤، ليلة ٦ـ ٩.

(١٤) Robert Hampson, "The Genie out of the Bottle : Conrad, Wells and Joyce," in **The Arabian Nights in English Literature**, pp. 218-243.

(١٥) راجع **حكاية قمر الزمان وبدور** فى **ألف ليلة وليلة** (طبعة بولاق)، المجلد الأول، ص ٣٤٣ـ ٣٨٩، ليلة ١٧٠ـ ٢١٦.

(١٦) Michael Dols, **Majnun : the Madman in Medieval Islamic Society** (Oxford : Clarendon Press, 1992), pp. 345`-348.

(١٧) Jerome Clinton, "Madness and Cure in the 1001 Nights" **Studia Islamica 61** (1985) pp. 107 - 125.

(١٨) Andreas Hamori, **On the Art of Medieval Arabic Literature** (Princeton University Press, 1974), pp. 145 - 163.

(١٩) Muhsin Mahdi, "Remarks on the 1001 Nights," **Interpretation III** : 2-3 (Winter 1973), pp. 157 - 168

(٢٠) تـرد **حكاية مـدينة النحـاس** فـى **ألف ليلة وليلة**، طبعة بولاق، المجلد الثانى، ص٣٧ـ ٥٢، ليلة ٥٦٦ ـ ٥٧٨. وقد اعتمد الباحث على طبعة كالكتا (١٨٣٩ـ١٨٤٢) وطبعة بريسلو (١٨٢٥ـ ١٨٤٣).

(٢١) **كتاب ألف ليلة وليلة**، تحقيق محسن مهدى، ص٧٢، ليلة ١.

(٢٢) Fedwa Malti - Douglas, **Woman's Body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arabo - Islamic Writing** (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 11-28.

(٢٣) Samar Attar and Gerhard Fischer, "Promiscuity, Emancipation, Submission : The Civilizing Process and the Establishment of a Female Role Model in the Frame Story of 1001 Nights", **Arab Studies Quarterly XII** : 3 - 4 (Summer - Fall 1991), pp. 1-18.

عرض كتاب

ألف ليلة وليلة

دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد

تأليف : عبد الملك مرتاض

عرض : عـــادل بـــدر

تعد (ألف ليلة وليلة) ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية ونتاجاً من نتاجها؛ فهى ذات روح عربى صميم، وهى قائمة على سرد عربى قح، ثم إن بها أماكن جغرافية عربية خالصة.

وإن القارئ لينبهر أشد الانبهار أمام هذا الأثر السردى الرائع. وإذا كان الإغريق كتبوا (الإلياذة) وأنشأوا (الأوديسا)، واللاتين نظموا (الكوميديا الإلهية)، والفرس برعوا فى إبداع (الشاهنامه)، فإن العرب برعوا براعة فائقة المثيل فى إبداع حكايات (ألف ليلة وليلة).

ويتناول هذا الكتاب حكاية «حمّال بغداد» التى تمتد من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشرة فى دراسة تمتد لأكثر من أربعمائة صفحة، محاولاً وضع نص الحكاية تحت المجهر الأدبى بحيث يبدو من جميع أقطاره، ويبدو هذا النص مكوناً من سبعة محاور:

الفصل الأول:

«الحدث فى ألف ليلة وليلة»

الحدث له مظاهر شتى أهمها الحدث المحظور، والحدث المسحور، والحدث المكذوب، والحدث المجهض، والحدث المائع، والحدث العنيف، والحدث المبتور.

ولنأخذ مثلا تطبيقياً من نص الحكاية:

«ومن شدة فرحى ذكرت الله وسميت، وهللت وكبرت، فلما فعلت ذلك، قذفنى الزورق فى البحر، ثم رجع.........».

من الوجهة التطبيقية، يمكن استخراج عناصر كثيرة من هذا النص:

١ــ الحدث:

هذا النص يصطنع الفعل الماضى الدال على الحركة المتتابعة، والأحداث المتتالية. وهناك مظهران على الأقل

يميزان توارد الحدث: مظهر نفسي، وهو الفرحة العارمة التي تجتاح الشخصية حين تشاهد الشاطئ يتراءى لها من البحر، فلا تتمالك أن تصيح مهللة مكبرة، ومبسملة. والمظهر الثاني هو مظهر مادي محض، يتمثل في هذه الحركة التي تنشأ عن الزورق السحري.

والحدث الأول هو الضجيج بالتكبير والتهليل، وهو علة نشوء الحدث الثاني، أما اللقطة الثانية فهي تلك التي تتجلى في حركة قذف الزورق للشخصية، أما اللقطة الأخيرة فتتجسد في حركة الزورق السحري وهو يؤوب أدراجه من حيث أتى، قاصداً خضم البحر.

٢ـ السرد:

نلاحظ أن السارد الشعبي اصطنع تقنية بسيطة، ولكن فعالة في ألفاظ غنيت بنفسها لاشتمالها على معان متسمة بالحركة، ثم لاتسام هذه الحركة بالتعاقب.

فالسرد يقوم على سرعة التعاقب، وتنوع الانتقال. فما أن تذكر الشخصية اسم الله فتكبر وتهلل حتى يقذفها الزورق في البحر، ويعود مسرعا. فاللقطات الحدثية لو أمكن تصورها زمناً حقيقياً بالمقاسات الزمنية المألوفة، لحق تقديرها بأقل من دقيقة.

والسرد هنا يتميز بسمات عدة:

ـ سرعة الانتقال من حال إلى حال.

ـ يخلو من الوصف.

ـ الشخصية نفسها هي التي تحكي لنا ما حدث مما أضفى سمة السردية العالية.

٣ـ الشخصية ⟵ نمطية تمتاز بجملة من الخصائص، ومن ذلك:

ـ إن هذه الشخصية متأزمة تبحث عن طريق النجاة.

ـ إنها قادرة على مصارعة الطبيعة، تتمتع بكثير من سمات الصبر فهي لم تيأس أو تضجر مما وقعت فيه، واندفعت تصارع الموج المتلاطم.

ـ هذه الشخصية تقع بين أنياب أسد، فهي من وجهة تؤمن بالله، ومن وجهة أخرى تؤمر بعدم ذكر الله وإلا فلتأذن بالبلاء العظيم.

ـ الملاحظ أن اسم الله يفضي بالشخصية إلى الخطر، وهو مايطلق عليه «ارتكاب المحظور».

٤ـ الحيز ⟵ نجده ثريا، واسعاً، بل شاسعاً. ونحن لو أبنا القهقرى عبر النص لرأينا عجبا من الحيز المتسم بالجزر والمد، أو التضاؤل والتضخم في الوقت ذاته.

فإن جئنا إلى صميم الحيز الوارد نلاحظ ثلاث لوحات من الحيز:

ـ اللوحة الخلفية: وتتجسد في رؤية جزائر السلامة.

ـ اللوحة الأمامية الأولى: إلقاء الشخصية من على الزورق في خضم البحر، ثم هذا الرذاذ المتطاير على الزورق من فعل هذا الارتطام.

ـ اللوحة الأمامية الثانية: العودة داخل خضم البحر، ومثل هذه العودة المفاجئة تحدث حركة عنيفة في الماء، كما تحدث ثغرة كبيرة في سطح البحر من أثر اندفاع الزورق على سطحه، وهي تتميز بالحركة والعنف.

٥ ـ الزمن ⟵ وهو زمن أدبي خالص ـ يتميز بجملة من الخصائص ، أهمها:

ـ سرعة الانتقال من حال إلى حال: فبمجرد وقوع الفرحة، وقع الضجيج بذكر اسم الله، ولايعني هذا إلا غياب التباعد والتباطؤ.

ـ «فلما فعلت ذلك، قذفني الزورق» ليس هناك إذن انتظار ولاتردد.

ـــ «ثم رجع»، وواضح أن هذا التعبير يتجسد فيه كل معانى الزمن المكثف السريع الحركة معا.

ويتناول الكاتب بعد ذلك سمات الحدث ومنها:

ـــ اتسام الحدث بالغموض والضعف:

إذا كانت الأعمال السردية التى تتسم بنزعة الحداثة تتعمد الغموض ابتغاء البحث والتفكر والتأمل ودفع القارئ إلى المشاركة بوجه ما في الإبداع، فالكاتب ينبه إلى أن الغموض فى هذا النص يرجع إلى ضعف التقنيات المستخدمة فى حكى الحدث.

ـــ اتسام الحدث بالبتر:

إذا كان الانبتار فى الحدث، فى الأعمال السردية الحديثة، ولا سيما الرواية الجديدة، من الأصول الفنية الواعية التى يراد بها إعمال فكر القارئ، فالكاتب يرجع البتر فى هذه الحكاية إلى الضعف.

ـــ اتسام الحدث بالعنف:

ففى الليلة الرابعة عشرة نجد العفريت لا يتردد فى ممارسة العنف على عشيقته التى كان اختطفها ـ حتى قطع أرباعها بأربع ضربات ـ ثم ضربها فقطع رأسها.

ـــ اتسام الحدث بالمفاجأة:

ففى الليلة العاشرة، حين يزمع الضيوف السبعة إرغام الصبايا بإخبارهم سر الكلبتين المضروبتين، يثب الحدث المفاجئ، ويخرج العبيد السبعة، ويجد الضيوف أنفسهم مكتوفى الأيدى مذلولين تماماً.

ـــ اتسام الحدث باللين والميوعة:

وهو يعود فى بعض أسبابه إلى ضعف البناء الحدثى أكثر مما يعود إلى مواقف إنسانية تبرز فى سلوك الشخصيات الحكائية.

الفصل الثانى:

«عالم الشخصية فى ألف ليلة وليلة»

أولاً: عموميات:

يتناول تنويع الشخصية وتوزيعها على المواقف الملائمة وتوسعة عالمها وترحيب مضطر بها عن طريق:

١ـ تطعيم الشخصية الواقعية بالشخصية الخرافية.

٢ـ جعل الشخصية الخرافية تتظاهر فيما بينها كما كان ممكنا لها أن تتناوأ.

٣ـ الشخصية واقع مجسد فى هذا النص لا يحمل اسما معينا، باستثناء هارون الرشيد وجعفر البرمكى ومسرور سياف الخليفة وجرجريس العفريت الجبّار والأمين الذى لم يظهر على مسرح الأحداث.

٤ـ التداخل السردى للأحداث مما جعل النص متقبلاً أى شخصية مهما تك غريبة. ويتمحور الحكى حول شخصيتين فى دار الصبية الحسناء وفى قصر هارون الرشيد. والشخصيات طيبة فى معظمها، ولكن دور الأشرار بارز فى تحديد مسار الحدث، والشخصيات عموما لا تتغير أهواؤها وميولها.

ثانيا: الشخصيات بحسب ظهورها فى الحكاية:

أولى الشخصيات هذا الحمّال الأعزب ثم الفتاة الحسناء ثم تظهر شخصيات هامشية؛ النصرانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار، من أجل تكثيف شخصية الحسناء وتعميق معالمها، ثم تظهر البوابة ثم الصبية صاحبة الدار ثم الصعاليك الثلاثة جملة، ثم التجار الثلاثة جملة، وداخل حكاية كل شخصية تظهر شخصيات أخرى.

ثالثا:

يتناول الكاتب الشخصيات بحسب تواترها فى الحكاية، على الرغم من أن كثرة التواتر لاينبغى لها أن

تكون مقياسا متفقاً عليه فى عد الشخصيات المركزية وغير المركزية.

رابعا : طبقية الشخصيات فى الحكاية:

يوضح الكاتب أن هذه الحكاية تتميز بغلبة الشخصية ذات المكانة السياسية والاجتماعية الرفيعة، إذا استثنينا الحطاب والخياط.

والحكاية تصور الملك كأنه رجل بسيط، وهى لا تكاد تخرج بحدود سلطة هؤلاء الملوك إلى أكثر من حيز مدينة واحدة.

خامسا : الشخصية بين التاريخية والأسطورية:

يقسم الكاتب الشخصية إلى تاريخية لإيهام المتلقى بحقيقة الحكاية، ومتخيلة عادية لإيهامه بمجرد قصصيتها، وخرافية لإيهامه بأسطوريتها.

سادسا : نمطية الشخصية:

يتناول الكاتب الشخصيات المذكرة فيجدها منفردة منعزلة عن أسرها باستثناء الخليفة وجعفر، أما الشخصيات المؤنثة ففى معظم أحوالها أعزاب، فالنساء الثلاث كن يعشن عيشة ترف ولكن دون رجال، وذلك لمرارة التجربة التى مرت بها كل منهن. وهن يتميزن بالجمال بل روعته.

سابعا : الشخصية المتحولة:

وهى التى تمتلك قابلية التحول الجسمانى، بما ينشأ عنه من نتائج معنوية للشخصية المتحولة من وجهة، وللمتلقى من وجهة أخرى. ولا يتعلق الأمر بالشخصيات العفاريت التى هى وحدها القادرة على التحول فى نفسها، بل قادرة على تحويل غيرها عند الحاجة.

ثامنا : الجنس وممارسته لدى الشخصية:

يكاد يكون الجنس علة العلل فى السردية داخل الحكاية، فينبه الكاتب إلى أن الجنس علة فى الحدث والزمان والحيز، أى فى حركة الشخصية ونواياها وهواجسها وغرائزها، أى فى نسج النص نفسه، فالبوابة لا ترعوى فى أن تتعرى من كل ملابسها أمام الحمّال، ثم تلقى بنفسها فى المسبح.

تاسعا : الشخصية والثروة:

كالوقوع عليه بالمصادفة الغريبة بعد الفقر المدقع أو عن طريق الإرث، فالصعاليك الثلاثة أمراء وملوك والصبايا الثلاث ورثن المال الكثير، والخليفة يرد الاعتبار الطبقى للصعاليك الذين زعموا أنهم ملوك فيعطيهم مايحتاجون.

الفصل الثالث:

«تقنيات السرد فى ألف ليلة وليلة»

أولا : عموميات:

السرد فى أصل اللغة العربية هو التتابع الماضى على سيرة واحدة، ثم أصبح الطريقة التى يختارها الروائى أو القاص أو حتى المبدع الشعبى ليقدم بها الحدث إلى المتلقى. فكأن السرد، إذن، هو نسج الكلام، ولكن فى صورة حكى. و(ألف ليلة) غنية بأشكال السرد التى يوضحها الكاتب بالارتداد، والتداخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلى، ويصطنع السارد، من ضمن مايصطنع، ثلاث شفرات فى نشاطه (أنا ـ أنت ـ هو).

والسرد بواسطة الـ (أنا) موجه نحو الوراء انطلاقا من الحاضر.

وأما (هو) فالسرد به إنما يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضى.

وأما (أنت) فى التقنية السردية يجعل المتلقى يحس بإسهامه الفعلى فى إنتاج النص السردى الذى يطالعه.

ثانيا :صلة السرد بالوصف:

الوصف أصل فى الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما ــ كما يرى المؤلف ــ يتمازجان. وحيث يحضر الوصف، يضعف السرد؛ بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف؛ إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمنى والدرامى للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص السردى.

ثالثا: أشكال السرد فى ألف ليلة وليلة:

الساردة (شهرزاد) تتخذ طرقا عدة:

١ ـ افتتاح الجلسة بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد».

٢ ـ إفساح المجال للشخصية الحكائية كى تسرد ما يجرى (أنا).

فشهرزاد تفتح الباب أمام الشخصيات الأخرى التى تنشئها لأداء وظيفة الحكى عنها. فهى مجرد واسطة بين الحاكى الحقيقى الذى كانت تلقت عنه ماتحكى، والمتلقى (شهريار). وغالبا ما تفسح المجال للشخصية نفسها كى تقوم بسرد حكايتها بضمير المتكلم، وهى الطريقة التى تبعد حضور السارد.

فالسارد مكّن نفسه داخل إشكالية النص المسرود، ثم يشرك الشخصية المتحدث عنها ثم يشرك المتحدث إليه وهو المتلقى.

رابعا :اصطناع الارتداد:

وهذا نقيض السرد العادى؛ فالسارد هنا كان كلفه بهذا الضرب من السرد الذى يأتى بعد وقوع الحدث. ومن وظائف هذا الضرب جذب الاهتمام، أو التهويل من المفاجأة، والتعظيم من شأن الموقف السائد.

خامسا: الاحتفاظ بمفتاح السر السردى أو حل العقدة:

سادسا: تداخل السرد:

وهذه التقنية تشيع فى الحكايات وتطبعها بطابع سردى، وقد يمكن تعريف التداخل السردى بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى.

سابعا : المدد السردى:

وهو ضرب من الأسلوب السردى يتيح للنص التجدد والحركة، وهو منحى يشيع فى كل النصوص.

ثامنا: حديث الإشارة:

فنجد العيون والحواجب تتحدث. فحديث الإشارة من أروع ماصادفنا من الكلام المؤثر، وقد استطاعت الإشارة أن تضطلع بوظيفتها السردية.

الفصل الرابع:

«الحيز فى حكاية حمّال بغداد»

له عدة مستويات منها:

أولا ــ الحيز الجغرافى:

وهو الحيز الحقيقى الذى يتحدث عن مكان موجود تاريخيا وجغرافيا حقا، سواء ما ذكر منها لذاته قصداً كبغداد وطبرية والبصرة أو ما ذكر عرضا كالإسكندرية، وعمان، والشام، وحلب ومصر. فبغداد هى المنطلق والمنتهى، والمقصد والمبتغى.

ثانيا ــ الحيز الشبيه بالجغرافى:

فهو يقع وسطاً بين الحيز الجغرافى الصراح، والحيز الخرافى الخالص.

ثالثا ــ الحيز المائى:

ويشمل، بحكم مدلوله، البحار والأنهار والبرك ومايلازمها من جزر وسفن وزوارق، بما ينشأ عن ذلك

من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوى تحت الخوارق.

رابعا ـ الحيز المتحرك:

وهو من أروع أنواع الحيز وأشدها إثارة.

خامسا ـ الحيز التائه:

وهو عبارة عن حركة حيزية لا تفضى إلى الغاية المتوقعة، كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده.

سادسا ـ الحيز الخرافى:

فهو نتاج أصيل للخيال الشرقى الخصيب العجيب معا، كالحديث عن جبل قاف الموجود فى الخيال الشعبى.

سابعا ـ الحيز العجيب الغريب:

«وطار بى العفريت إلى الجو حتى نظرت إلى الدنيا تحتى كأنها قصعة ماء»، فهو يبتدئ خرافيا لأن العفريت هو الذى يفرزه بطيرانه بشخصيته فى الأجواء الشاهقة، ولكنه لايلبث أن يتخلص من خرافته ليرتاد حيزاً عادياً ولكنه غريب، وهو منظر العالم من تحت الشخصية حتى كأنه قصعة من الماء، فالطيران عقلا مستحيل، فهو إذن حيز خرافى ولكن منظر العالم غير خرافى. فكأن هذا الحيز الغريب يجمع بين الخرافية والواقع، ويحاول المزج بينهما دون نشاز.

الفصل الخامس:

«الزمن فى حكاية حمّال بغداد»

مفاهيم الزمن تنتهى لدى ثلاثة حدود:

١ ـ التزامن :

وهو مستحيل فى السرد، لأن السرد لايستطيع أن يقابل بين كل شخصياته إذا تباعدت هى وتزامنت أحداثها، مثل أحداث شخصيات الصعاليك الثلاثة التى دارت وقائعها فى زمن واحد ولكن على تباعد فى الحيز المكانى. وكذلك فعملية التزامن مستحيلة فى الإخراج السينمائى، وإنما يحاول المصور عرض صورة وراء صورة لأن إدماج صورة فى أخرى لا يفضى إلا إلى عبث مرفوض لدى المشاهد.

٢ ـ التعاقب:

يعنى مرور الزمن دون عودة، ويستحيل حدوثه مرتين متشابهتين.

٣ ـ المدة:

وهى الحال التى تمتد من لحظة إلى أخرى معينة من أجل إنجاز عمل، فكأن المدة تشمل التزامن والتعاقب جميعاً.

ويتناول المؤلف الزمن فى الحكاية من حيث:

١ ـ الارتداد.

٢ ـ غياب الدلالة الزمنية.

٣ ـ غموض الدلالة الزمنية.

٤ ـ الزمن المفقود.

٥ ـ مظاهر من الدلالة الزمنية من خلال الشخصيات.

٦ ـ أطوار أخرى لزمن هذه الحكاية.

الفصل السادس:

«خصائص البناء فى لغة السرد»

أولا ـ خصائص المفردة:

تتميز بالبساطة والرقة والشفافية، مما يجعلها صالحة لأن تكون نموذجاً مبكراً للشكل السردى الأصيل فى

الأدب القصصى العربى. واللغة لا ترعوى فى اصطناع بعض التعابير العامية على الرغم من أنها ترقى لدى وصف المشاعر ومناظر الجمال إلى مستوى رفيع. كما أن من الملاحظ أن لغة السرد تكاد تكون ذات مستوى واحد بالقياس إلى جميع الشخصيات؛ بحيث لا نلاحظ أى تمييز فى الاستعمال اللغوى بين الحمّال وهارون الرشيد، أو بين حكاية الصعلوك الأول أو الثانى أو الثالث. ولغة هذه الحكاية ملاحظ بها أخطاء فى اللغة والنحو كثيرة.

ثانيا ـ خصائص الكلام:

بسيطة لا تقعر فيها، وهى لا تخلو فى بعض الأطوار من مفردات عامية مبتذلة. وأول ما نلاحظ أن سارد هذه الحكاية، كما ينبه الكاتب، يصطنع الجملة الطويلة، ويميل إلى السرد المرسل، ووظيفة الجملة الطويلة ترتبط بوصف المواقف العاطفية المثيرة، ومظاهر الجمال الخلابة.

أما الخصائص الألسنية التى يتميز بها نص الحكاية، كما أوضح الكاتب:

١ ـ لا يخلو من الاستعارات والكنايات والمجازات، وسطح الكلام لا يجنح نحو الشاعرية إلا نادراً.

٢ ـ تقل فيه التشبيهات، فالصورة بمفهومها الشعرى منعدمة.

٣ ـ لما كانت اللغة الفنية بسيطة، غير مكثفة ولا مفجرة فى معظم الأحيان، لم تحتمل ما لا تحتمل، واقتصرت على دلالتها العادية فى أصل المعجم العربى.

٤ ـ يجنح السرد إلى تزيين سطحه بأبيات من الشعر، فالشخصيات تستشهد بالشعر لأدنى سبب. ومما يلاحظ على هذا الشعر نفسه أن صياغته ضعيفة.

٥ ـ المستوى اللغوى واحد، والشخصيات كلها على اختلافها، وتباعد أطوارها، تصطنع لغة سردية واحدة.

٦ ـ نص الحكاية لا يسلم من بعض الفساد والاضطراب فى الصياغة والتكرار غير المبرر فنيا.

ـــ خصائص أخرى وتتمثل خصوصاً فى:

أولا ـ الوصف

ومن سماته:

١ ـ أنه يتخلص من الضيق الذى يلازم فى مألوف العادة الأوضاع التقليدية للأشياء.

٢ ـ لا يحتوى على قدر كبير من العناصر الألسنية التجميلية التى تلزم الخطاب الأدبى؛ فهو إذن وصف جاف جماليا.

٣ ـ يتميز برشاقة الحركة وعمق الدلالة وقدرته على افتضاض بكارة المعانى؛ فهو بمعناه النحوى التقليدى يدور حول:

ـ وصف الجمال والسعادة والمرح والأمل والخير والجنس.

ـ وصف السحر والعجب وحكم القدر.

ـ وصف البطش والشر والأذى والهم والشقاء والمكر والخطر.

ـ وصف القيمة والأهمية والفضل.

ـ وصف الدمامة والقبح والسوء.

ـ وصف العقل والعلم والحذق.

ـ أوصاف مختلفة، كاللون والكبر والصغر والديانة والترتيب والغربة والتحديد والقلة والاستيفاء.

ثانيا ـ الإيقاع:

لم يكن يشغل ذهن السارد الشعبى، ونجد أن المواطن التى يكثر فيها الإيقاع تعالج فى العادة مواقف عاطفية حادة.

ثالثا ـ التشبيه:

لم يرد منه إلا ستة عشر نموذجاً، من بينها نجد اثنى عشر نموذجا تقليديا، وذلك مثل تشبيه عيني المرأة بعيني الغزلان، وخديها بشقائق النعمان، وثغرها بخاتم سليمان، ونهديها بالرمان.

رابعا ـ التضاد:

وهناك عدة أنواع من التضاد في هذا النص:

١ ـ التضاد القائم على تقابل الرجل والمرأة: وهو الأشيع والأكثر وروداً، وهو الذى يملأ وجوده سطحا وعمقا. ونجد أن الفكرة الأولى التى قامت عليها فلسفة السرد فى (ألف ليلة وليلة) إنما هى إصرار الرجل على الانتقام من النساء الغادرات الخائنات، ثم إصرار تلك المرأة الحسناء العاقلة الأديبة على إنقاذ بنات جنسها من غضب هذا الرجل العنود، وحقد الحقود.

واصطناع التضاد هنا إنما هو عكس أمين للفكرة الإنسانية القديمة التى تقوم على تضاد الأشياء والأجناس.

٢ ـ التضاد الشيئى: لم يقتصر التضاد على الجنس إنما جاوزه إلى تضاد الأشياء. فالنص يكتظ بألوان مختلفة (أبيض ـ أسود ـ أصفر)، وأحوال مختلفة (الذل ـ العز ـ الغرق ـ السلامة)، والأعراض الجوية المختلفة (البرد ـ الاعتدال ـ الشتاء ـ الربيع)، والأمزجة المختلفة (الضحك ـ البكاء ـ الغيظ ـ السرور).

٣ ـ التضاد الطبقى: من حيث ظهور العبيد السبعة والجوارى وظهور الخليفة والوزير والأمراء والملوك.

فالطبقية التى تطالعنا فى هذا النص الحكائى إنما هى طبقية بيضاء، لا يراد منها التمييز ولا التفضيل ولا الصراع، وإنما هى فروق اجتماعية كأنها إجرائية خالصة، من أجل أن يقيم بها السارد بناء الحكاية؛ فالطبقية أمر مسلّم به لا جدال فيه.

الفصل السابع:

«المعجم الفنى للغة السرد»

يقوم على محاور أهمها:

١ ـ السحر والمسخ والجن والعفاريت وما فى حكم ذلك، وما يكتنفه من عجائب. وهذا تمهيد لمعجم البحر وما يلازمه من أهوال وأساطير.

ولولا السحر الشائع فى نص الحكاية، بمعنييه الشعبذى والجمالى، لفقد هذا الأثر السردى أجمل مافيه. فلم يكن السحر مجرد علم يتعلم فحسب، وإنما كان تعلمه فضيلة من الفضائل، وخلة من الخلال التى تستحق الثناء والإطراء. فقد قامت عقدة السرد على سر الكلبتين السوداوين التى تضربهما الصبية بقساوة وهما تبكيان وتستغيثان فلا ترحمهما أثناء الضرب، ولكنها حين تنتهى من عقابهما تقبل عليهما، فتحتضنهما وتبكى بكاء شديداً من أجل ماهما فيه. ولم تكن الكلبتان إلا صبيتين مسحورتين، فالعقدة تقوم على التطلع إلى معرفة سرهما.

٢ ـ البحر والماء والمراكب والزوارق والموج: والبحر فى مفهوم السارد الشعبى فى (ألف ليلة وليلة) هو عبارة عن دجلة، وحين تنتهى الشخصية من بغداد إلى البصرة كانت كثيراً ما تتعرض للتيه والغرق والهلكة.

٣ ـ الأعداد الفولكلورية: تكرر عدد (ثلاثة) بتواتر بلغ ستاً وعشرين مرة فى نص الحكاية، أما عدد (سبعة) فقد تكرر ثمانى مرات، بينما العدد (عشرة) تكرر عشر مرات، مما يرقى بالتكرار العام إلى اثنتين وأربعين مرة.

وهذه الأعداد فى طقوس الطوائف وأهل الطرق والسحر وأهل الشعوذة الخالصة توصف بصفات عدة، وهذا لا يعنى إلا توكيد حضور هذا الفكر الشرقى بكل مظاهره الفولكلورية والسحرية والاعتقادية.

٤ ـــ القوة والبطش والقسوة: إذا كان السحر يتسلط على الشخصيات فيسحرها أو يحرقها، فإن العفاريت كانت تقسو على الشخصيات فتنالها بالعذاب والنكال كما أن البحر وما فيه من أخطار، وما يكتنفه من اضطراب وأسرار، يتسلط على الشخصية فينالها بالتهلكة. وتتجلى القسوة فى بعض المشاهد بحيث تنعدم الرحمة، ويخيب الأمل، ويضيع الحق، ويزهق الباطل، ويسود الجبروت.

٥ ـــ العرى والجنس وما فى حكمهما: يردان بكثرة فى حكايات (الليالى)، وربما كان أكبر أثر أدبى عربى اشتمالا على مظاهر العرى، ومواقف الجنس. والجنس هنا أبيض أى مجرد ذكر لترطيب السرد، وتحميض الحدث، وتنشيط همة المتلقى المكبوت، والعفريت يجامع الصبية المختطفة طوال ربع قرن دون أن يحبلها حبلا. كما أن مجامعة الحطاب لها، ومادار بينهما من حديث، وأنها دعته إلى أن يضاجعها تسع ليال من عشر، حيث إن الليلة العاشرة كانت للعفريت، دون التخوف من عواقب الحمل، هى إذن أمور توحى ببراءة ذلك الجنس أو بياضه، فكأن أولئك النساء كن مجرد دمى، أو كائنات من ورق.

٦ ـــ العويل والبكاء والحزن والرحمة ومافى حكمها: وهى صفات صميمة فى سلوك المرأة وسيرتها، وهو مرتبط بالجنس، فلولا الجنس ما كان البكاء. فالبكاء ثمرة من ثمرات تلك اللحظة الجميلة، وهو استمرار للجنس والعرى. والجنس غير المشروع على بياضه يتعرض صاحبه فى معظم أطوار الحكاية للعقاب والشقاء. إذن، فمعظم البكاء والعويل والأحزان التى تتعرض له الشخصيات إنما كان بسبب ممارستها الجنس، بشكل أو بآخر.

٧ ـــ المنادمة والطرب واللهو والشراب: فمعظم العبارات الدالة على ذلك وردت فى الليلتين التاسعة والعاشرة، وهذه العبارات ليست إلا ضرباً من الجنس المستور، والعرى غير المكشوف، ففيها سقى الشراب، وفيها الضحك والرقص، وفيها التقبيل والمعانقة، أى فيها المنادمة فى أرق مفهوم لها، وألطف دلالاتها، وأغلظ ملذاتها أيضا.

٨ ـــ العجب: تتكرر عبارات العجب والتعجب والاندهاش والانبهار بكثرة مثيرة للملاحظة.

ويبقى هذا الكتاب محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربى السردى، وليكن قبل كل شئ، مدرجة للسؤال، ومسلكة لاستطراز الجدال، لتكن دعوة للتجديد، ولكن بعيداً عن فخ التقليد الذى أبلتنا به هذه النظريات التى نقرؤها فى لغاتها الأصل طوراً ونقرؤها مترجمة طوراً آخر، فإذا عدواها تسرى فينا كالسموم فتصيبنا بالبلاء والأوجاع، وليكن محاولة لتعرية النص من أجزائه اللطيفة، وعناصره الدقيقة فالشكل والمضمون يتحاوران فى جدلية لا ينكرها أحد.

●



عبد الفتاح الجمل

قيمه الثقافية وإنجازاته الإبداعية

صبرى حافظ *

من الأمور المحيرة التى لم تنل ما تستحقه من عناية الدارسين فى عالم الثقافة ـ خاصة عالم الثقافة العربية التى تعانى من نقص الكثير من الدراسات الجادة لمختلف قضاياها الحيوية ولم تؤسس بعد علم اجتماعها ـ أن العلاقة بين الشهرة التى يحققها أى كاتب أو ممارس للعمل الثقافى، وما يتبعها من مكانة ومكاسب وتأثير، وبين حجم الدور الذى يلعبه فى الحياة الأدبية والثقافية، أو قيمة الإنجاز المعرفى أو الإبداعى الذى يضيفه إليها، ليست بالقطع علاقة تناسب طردى بسيط، لكنها علاقة بالغة التعقيد؛ يدخل فيها الكثير من العوامل الاجتماعية والسياسية والفردية التى كثيراً ما يتجاوز تأثيرها حجم الإنجاز أو الدور. والواقع أن أى دارس لعلم اجتماع الثقافة أو المعرفة عامة، يدرك أهمية العوامل الخارجية فى حركية الظاهرة الثقافية والمعرفية عامة، ولكنه يدرك أيضاً أن الخلل فى بنية هذه العلاقة ـ وهو من الأمور الواضحة فى حياتنا الثقافية ـ يترك أوخم العواقب على الحركة الأدبية ذاتها، ويؤثر فى تحديد اتجاهها، ويعرقل مسار تطورها، ويسد الكثير من آفاق العمل الجاد فيها. وتتسم بنية هذه العلاقة، فى مصر خاصة، بخلل خطير تعانى منه الثقافة المصرية بل الثقافة العربية برمتها، لأن إسباغ الشهرة، وبالتالى النفوذ والتأثير، على من لايستحقونها، يؤدى إلى أن تصبح الأكذوبة هى البديل عن الحقيقة، وأن تمارس هذه الأكاذيب فاعليتها فى الواقع الثقافى؛ فلا تكرس إلا كل زائف مثلها، بل تسعى إلى تهميش الأصيل حتى لايكشف زيفها وكذبها. وقد كان هذا، وما زال إلى حد كبير، إحدى السمات الثابتة فى الواقع الثقافى فى مصر، الذى تدفع الثقافة كلها ثمناً باهظاً له.

وقد يمكن القول بأن الشهرة عرض زائل لا ينبغى الاهتمام به، وهى بالفعل كذلك؛ فأين الآن يوسف السباعى الذى كان ملء السمع والبصر لسنوات عدة

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن.

لعب فيها دور قوميسار الثقافة فى المؤسسة، ولكن هذا العرض الزائل يلعب فى واقع الحياة الثقافية أو الأدبية مجموعة مهمة من الأدوار تمكن حائزه من مضاعفة تأثيره ومن تسييد التيار الأدبى الذى ينتمى إليه، وتستهوى الكثيرين لاتخاذه نموذجاً يحتذى، وتغرى الآخرين بتكريس إنجازه مهما كانت هشاشته. بينما يساهم إعراض الشهرة عمن يستحقها من أصحاب الإنجازات المهمة والأدوار الطليعية فى تهميش دوره، والنيل من تأثيره، وإقامة العراقيل أمام إنجازه، وتأخير فرصة هذا الإنجاز فى تغيير خريطة علاقات القوى وتراتب القيم داخل الحياة الأدبية. وصحيح أيضاً أن هناك كثيرين من الكتاب الجادين الذين يعرضون عن الشهرة، وأن أصحاب الهموم الثقافية الأصيلة والإنجازات الإبداعية المتميزة لايعيرونها أدنى اهتمام، لأن همهم الأول هو الإبداع وارتياد الآفاق الجديدة وتشجيع المواهب الأصيلة، لكن الحركة الثقافية إذا ما كانت تتمتع بقدر من السلامة والصحة سرعان ما تكتشفهم، وتغدق عليهم اهتمامها، وتجلب إنجازهم إلى مركز الإشعاع الثقافى فيها، لأنها تدرك أنها المستفيد الأول من وضع هذا الإنجاز الأصيل فى مركز الاهتمام حتى يصبح حادياً للآخرين على اتباعه أو الحوار معه. أما الحركة الثقافية التى تتجاهل الذين يعرضون عن الشهرة برغم أهمية إنجازهم، فإن إعراضها هذا يعود عليها بأوخم العواقب، ويعرقل نموها ويصيب مسارها بالتخبط والركود، لأنه يتيح للأصوات المرتفعة التى تخفى جعجعاتها ضآلة إنجازها، وضحالة معرفتها، ووهن اجتهاداتها، أن تسود فى الساحة، وأن تصيب وجه الثقافة كله بالتشوه والتسطيح.

الحياة والدور والسياق

وكان عبد الفتاح الجمل، رحمه الله، من ضحايا هذا الخلل المتأصل فى حياتنا الثقافية، لأنه كان من الشخصيات الأصيلة التى أعرضت عن الشهرة برغم ضخامة دوره، وأهمية إنجازه، وصدق حدوسه. ولم يكن الزمن الذى أعرض فيه عن الشهرة حريصاً على بلورة القيم الثقافية الجادة الأصيلة التى جسدها فيه. لذلك، لم يضع إنجاز الرجل ولا القيم التى عمل على ترسيخها فى مكان الصدارة من الواقع الأدبى، وإنما تركها تعانى من النسيان والتهميش طوال العقدين الأخيرين، بعد أن أتاحت لجيل كامل من الكتاب المصريين الجدد فرص النشر واكتساب مجال للاحتكاك مع الجمهور، وتعزيز إمكانات الاستمرار فى العمل الثقافى والأدبى. ذلك لأننى أستطيع أن أزعم، وقد كنت من الذين عاشوا هذه الفترة بكل تفاصيلها، أنه لولا دور عبد الفتاح الجمل المهم فى مطلع الستينات، وحساسيته الأدبية المرهفة التى مكنته من استشراف رؤى هذا الجيل الجديد من الكتاب وهى تتخلق وتتبلور ويتصلب عودها على يديه وبفضل من اهتمامه وتشجيعه، لتأخر ظهور عدد كبير من أعمال هذا الجيل الجديد وأصاب بعض كتابه الإحباط الذى ربما صرفهم عن الكتابة أو عرقل خطواتهم على دربها، على الأقل. وكان هذا الاهتمام بأعمال الكتاب الجدد، فى ذلك الوقت، من القيم الأصيلة التى رسخها عبد الفتاح الجمل وحدد معالمها منذ بواكير حياته الثقافية.

وحينما أكتب اليوم لرثاء عبد الفتاح الجمل، فإننى أشعر أننى أكتب عن عالم كامل من القيم الجميلة التى جسدها هذا الإنسان المصرى النادر، وحرص عليها على مدى حياته الثرية المعطاء. فقد كان عبد الفتاح الجمل الذى رحل عن عالمنا فى ١٤ فبراير ١٩٩٤، كاتباً أدار ظهره لسيرك الكتابة والشهرة والألاعيب السياسية والإعلامية، وتعفف عن صغائر الصراع على النفوذ والمكاسب والسطوة، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبى نموذجاً مغايراً للنمط الشائع الذى يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليهما معاً، ومثالاً للكاتب الملتزم بشرف الكلمة وقدسية الإبداع وهموم مجتمعه وصبواته. ولد فى ٢٢ يوليو ١٩٢٣ فى قرية محب التى خلدها فى أعماله فيما بعد. وعاش طفولته فى القرية وتلقى تعليمه

الأول فيها وفى عاصمة إقليمه دمياط، ثم التحق بجامعة الإسكندرية وتخرج مع أول دفعة من كلية الآداب فيها عام ١٩٤٦. وكانت هذه الجامعة قد تأسست عام ١٩٤٢ تحقيقاً لرؤية طه حسين التى بلورها فى كتابه المهم (مستقبل الثقافة فى مصر) الذى كتبه فى صيغة تقرير لوزارة المعارف عقب توقيع معاهدة ١٩٣٦ التى فتحت الباب أمام الأمل فى الاستقلال، وإرساء دعائم مشروع ثقافى ووطنى جديد. وكان طه حسين الذى حلم بثقافة مصرية عربية مفتوحة على البحر الأبيض المتوسط، قد عين مديراً لتلك الجامعة الوليدة حتى يبلور شخصيتها العلمية الجديدة. واستقدم لها طه حسين فى ذلك الوقت خيرة شباب أوروبا من العلماء والدارسين للتدريس بها. وليس أدل على ذلك من أن عدداً من أبرز أدباء الإنجليزية المعاصرين قد عملوا بالتدريس بها فى ذلك الوقت، مثل الشاعرين د.ج. إنرايت وجون هيث ستبس، والناقد روبرت ليديل، فضلاً عن حياة الروائى الإنجليزى لورانس داريل بالمدينة فى ذلك الوقت وإن لم يدرس بالجامعة، وأن مؤسس البنيوية فى الأدب والنقد رولان بارت ومؤسس نظريات الإشاريات semiology الحديثة جريماس كانا يعملان بها فى تلك الفترة، بل إن بدايات رولان بارت البنيوية ولدت فيها عقب تعرفه بها على جريماس وتطبيقه بعض تصوراته اللغوية فى الأدب. وكان بالجامعة أيضاً جون جرينييه أستاذ الكاتب الأشهر ألبير كامو. فى هذه الجامعة الوليدة التى سعت إلى إعادة مجد الإسكندرية القديم، والتى كانت تعج بالجديد، درس عبد الفتاح الجمل اللغة والأدب، وأرهف حسه بأهمية التجارب الجديدة. ومن وعيها بضرورة الانفتاح على العالم استمد رغبته فى السفر أثناء سنوات الدراسة إلى أوروبا. لكن العامين الأولين من دراسته كانا عامى حرب، فلم يتمكن من تحقيق تلك الرغبة، وما أن وضعت الحرب أوزارها حتى وضع نفسه على ظهر أول باخرة مبحرة من ميناء الإسكندرية وسافر إلى الشمال؛ حيث أمضى عطلة الصيف متسكعاً فى عدد من مدن أوروبا.

وحبب إليه السفر المغامرة واكتشاف العالم، وظل هذا الحب حاديه بعد ذلك لزمن غير قصير. لذلك، كان طبيعياً أن يضيق بالتدريس الذى عمل به بعد تخرجه، خاصة لأنه أخذه إلى عوالم الصعيد المقفولة، وهو ابن الشواطئ المتوسطية الفسيحة. وحاول هناك التنفيس عن موهبته المكبوتة من خلال إقامته معرضاً للتصوير الفوتوغرافى فى أسيوط عام ١٩٥٣، ولكنه لم يحقق منه ما أراد، اللهم إلا إرهاف حسه التشكيلى المتوقد الذى سيلعب دوراً كبيراً فى قابل الأيام. وما كانت إقامة المعارض لتتلاءم وطبيعته الخجولة العزوفة عن الشهرة والاستعراض. لذلك، آثر أن يواصل الحلم بالتغيير وبالسفر فى العالم والتأثير الهادئ فيه، فترك التدريس عام ١٩٥٥ بعد أن عمل به أعواما عدة لم يستطع أن يوفق فيها بين عمله ورغبته فى التجريب واستشراف البقاع المجهولة من الفن والحياة. وعاود السفر فى العالم حينما صعد من جديد على ظهر باخرة عبرت به المتوسط الذى ولد عند شواطئه ودرس فى عاصمة حضارته الهيلينية. وأمضى فى أوروبا عاما تنقل فيه بين اليونان وفرنسا وعدد من بلدان أوروبا، متسكعاً، متصعلكاً، يوسع أفق تجاربه وحدود ثقافته ويرهف حساسيته بالفن والعالم. صحيح أن الحظ لم يسعده بأن يبعث إلى أوروبا لسنوات، كما أسعد زملاء له من دفعته نفسها، مثل محمد مصطفى بدوى وعبد الحميد صبرة ومصطفى صفوان ومحمود مرسى ومحمد عبد المتعال قذال وسامى على وغيرهم، لذلك سافر هو بطريقته؛ فقد كان حاديه رفاعة الطهطاوى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد مندور ورهط طويل من الذين سافروا للاستزادة من المعرفة، وأسسوا السفر من أجل المعرفة بوصفه مهمة فى تاريخنا الأدبى. ولما عاد من تلك الرحلة عام ١٩٥٦، كان من الطبيعى أن ينضم إلى أسرة

هذه المطبوعة التجريبية الوليدة «المساء» التى خرجت كالعنقاء من رماد حريق العدوان الثلاثى على مصر؛ عنقاء طالعة بقوة الحلم، وسلطة التحدى، وسلطان الرغبة فى اجتراح المعجزات، لاتبالى بفقر إمكاناتها، لأنها مزهوة بوفرة عطائها وبيقينها بعدالة حلمها فى غد جديد، ووطن حر، وشعب سعيد.

«المساء» وجيل الستينيات

وبعد سنوات قليلة، وطد فيها عبد الفتاح الجمل مكانته فى «المساء»، بدأ عام ١٩٦١ الإشراف على صفحته الأخيرة التى كانت مخصصة للآداب والفنون، والتى تولى الإشراف عليها قبله على الراعى ثم فاروق منيب. وبعد عام واحد (١٩٦٢) أصدر الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» الذى كان يصدر فى أربع صفحات كل أربعاء، واستمر فى الصدور أعواماً عدة، وكان له فى تلك الفترة دور ثقافى أهم من الدور الذى كان يقوم به ملحق جريدة «الأهرام» الأسبوعى الذى كان ضعفه فى عدد الصفحات وأضعاف أضعافه من حيث الإمكانات المادية والسياسية التى كانت مكرسة له. فقد كانت تلك الفترة هى ذروة ازدهار مؤسسة «الأهرام» ومحمد حسنين هيكل. ومع ذلك، نستطيع الآن، وبعد انصرام ثلث قرن على تلك الفترة التى تبدو الآن غابرة وبعيدة، أن نؤكد أن فاعلية هذا الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» من الناحيتين الأدبية والثقافية كانت أضعاف فاعلية ملحق «الأهرام» الشهير. لأن ملحق «الأهرام» بالرغم من أنه كان يصدر فى ضعف عدد صفحات ملحق «المساء»، لم يكن كله مخصصاً للأدب والفن، ولم تكن المساحة المخصصة للأدب والفن فيه تزيد على نصف مساحة ملحق «المساء» بأى حال من الأحوال. لكن الفرق المهم بين الملحقين لم يكن فارقاً كميا بالرغم من أهمية الفرق الكمى من حيث الدلالة والقيمة، ولكنه كان فرقاً نوعيا؛ لأنه بينما كان يهتم الجزء الأدبى والفنى فى ملحق «الأهرام» بالثقافة المكرسة والنجم الواحد، كرس ملحق «المساء» الأدبى والفنى جل صفحاته للثقافة الطليعية ولتعدد الأصوات والاجتهادات. وبينما كانت القيم التى كان يرسيها ملحق «الأهرام» من النوع الذى يمكن دعوته بقيم ثقافة المؤسسة، بمعنى توحد الرؤية الإيديولوجية للملحق برؤية المؤسسة السياسية المسيطرة، كانت القيم التى يرسيها عبد الفتاح الجمل فى ملحق «المساء» الأدبى والفنى هى قيم ثقافة الشعب، وثقافة المعارضة، وثقافة الحرية. وبينما كانت الحساسية الأدبية التى يكرسها ملحق «الأهرام» بإشراف لويس عوض وتوجيهه هى الحساسية السائدة والتقليدية، كانت الحساسية التى يدعمها عبد الفتاح الجمل ويبلورها بشكل فعال هى الحساسية الجديدة بنزعتها الحداثية وبتأسيسها الأنا الحديثة التى تحتفى بالسؤال، وتنأى عن المكرس، وتشكك فى البديهيات القديمة، وتستشرف المستقبل.

فقد استقطب الملحق حوله من البداية كل المواهب الجديدة الطالعة من بوتقة التحولات الاجتماعية الجديدة التى كانت مصر تشهد ذروة مدها الكبير آنذاك، لأنه ما أن جاءت الستينيات حتى كانت ثمرة الإصلاحات التعليمية الكبرى التى أنجزها طه حسين العظيم قد بدأت تؤتى ثمارها. فعندما جاءت آخر وزارات «الوفد» إلى الحكم عام ١٩٥٠، كان قانون التعليم الإلزامى الذى أصدرته حكومة الوفد فى بدايات الأربعينيات قد راكم عدداً كبيراً من المتعلمين من أبناء الفقراء الذين وجدوا أن سبل التعليم الثانوى أمامهم مسدودة. فأصدر طه حسين، وزير المعارف فى آخر حكومة للوفد، قانون مجانية التعليم الثانوى، وفتح الباب أمام أبناء الفقراء للاستزادة من التعليم الذى كان يعتبره حقا لكل مواطن كالماء والهواء. وبعد سنوات قليلة فتح جمال عبد الناصر أبواب الجامعة بالمجان كذلك للذين أتاح لهم طه حسين فرصة التعليم الثانوى. لذلك، ما أن جاءت الستينيات حتى وجدت جيلاً كاملا من أبناء الطبقات الوسطى والفقيرة قد حصل على قدر كاف من التعليم يؤهله

للتعبير عن عالم هذه الطبقات وللكتابة عنه؛ لا من منظور المراقب الخارجى، وإنما من منظور المعايش الذى خبر هذا العالم، وعرف إيقاعاته التحتية، ومارس طقوس الحياة المتميزة فيه. وكان من الطبيعى أن تكون كتابة هذا الجيل الجديد مغايرة وإشكالية، بل متصادمة أحيانا مع السائد المألوف. وكان من الطبيعى أن يركز هذا الجيل فى البداية على قطيعته مع السائد التى تبلورت فى صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة «نحن جيل بلا أساتذة»، بدلا من إبراز العناصر المشتركة بينه وبين أسلافه من الكتاب والفنانين، بالرغم من كثرتها.

وكان من حسن حظ هذا الجيل ـ الذى عرف فيما بعد باسم جيل الستينيات، والذى بدأ كثير من كتابه بالنشر فى بيروت قبل أن تفتح لهم المنابر فى القاهرة ـ أن بداية تعبيره عن نفسه شهدت تولى الراحل الكبير يحيى حقى رئاسة تحرير مجلة «المجلة» وإشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة الأدبية فى «المساء» ثم على ملحقه الأدبى والفنى بعدها. وإذا كنت قد تحدثت عن دور يحيى حقى الكبير بالنسبة إلى هذا الجيل فى مجال آخر، فإن دور عبد الفتاح الجمل لايقل عنه أهمية بأى حال من الأحوال. وليس غريباً أو من قبيل المصادفات أن هناك الكثير من العناصر المشتركة بين الرجلين، وأن يحيى حقى نفسه كان يكتب بابا أسبوعيا بعنوان «على باب الله» فى صفحة «المساء» الأخيرة التى يشرف عليها عبد الفتاح الجمل، واستمر فى كتابة هذا الباب طوال إشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة، كما كتب بشكل منتظم فى ملحق «المساء الأدبى والفنى» حتى توقف، بل رفض أن يكتب فى ملحق «الأهرام» عندما كان للملحق «الأهرام» شأن ومكان، وعندما كانت الكتابة فيه نوعا من التكريس. فقد كان الرجلان يؤمنان بأهمية استقلال الكاتب والكتابة عن المؤسسة، ويرفضان كل أشكال التكريس الرسمية، لأن فهمهما للكتابة يتناقض والمفهوم نفسه. وكانا يدركان قيمة العمل العام الذى لا يكرس للتمجيد الشخصى، وإنما للقيام بدور القاضى فى حيدته ونزاهته. ولذلك، رفض يحيى حقى أن يذكر اسمه فى «المجلة» فى أى مقال لأن فى ذلك انتقاصا من شأن الكاتب والمحرر معاً. كما آثر عبد الفتاح الجمل ألا ينشر لنفسه فى الملحق. فقد كانت لعبد الفتاح الجمل الحساسية الأدبية نفسها التى تسعى دائماً لاستشراف الجديد، والكشف عنه وإتاحة الفرصة له. وقد أتاحت لى الظروف أن أعرف عبدالفتاح الجمل منذ بداية الستينيات، ونشرت فى صفحته عام ١٩٦٢ أول مقال لى ينشر فى مصر، ثم واصلت الكتابة معه لسنوات عدة فى الصفحة الأخيرة ثم فى الملحق الأدبى والفنى منذ بدايته وحتى إغلاقه. ومن خلال معرفتى به عن قرب، التى استمرت لسنوات عدة، عاصرت فيها دوره المهم الذى أعطى الفرصة لجل أبناء جيلى من الكتاب والمبدعين، أستطيع أن أتحدث هنا عن بعض القيم الأساسية التى أرساها هذا الراحل الكبير.

القيم الثقافية

كانت القيمة الأولى التى أرساها عبد الفتاح الجمل هى أن العمل الأدبى الجديد من قصة أو قصيدة أو مقالة نقدية ، هو القيمة الأولى التى يجب الاحتفاء بها بتجرد مطلق. فالعمل عنده يستمد قيمته من أدبيته لا من مكانة صاحبه أو شهرته أو تاريخه. وكم رفض من أعمال لكتاب مشهورين وفضل عليها أعمال كتاب لم ينشر لأى منهم حرف من قبل. وكان يتعامل مع كل الأعمال التى تقدم له بالاهتمام والاحترام نفسيهما، يقرأها بعناية ويفرزها بحياد قاض يدرك فداحة مسؤوليته وأهمية قراره ونزاهته. وما أن يقرر أنها تستحق النشر حتى يحتفى بها بالدرجة نفسها، من حيث جمال الإخراج و«التوضيب» ـ وكان، رحمه الله، فنانا فى الإخراج الصحفى ـ فينشرها بشكل لائق وإخراج يضفى عليها الألق والرونق والجمال. فما دام العمل قد استحق النشر عنده فلابد من نشره فى أليق صورة ممكنة. وكان يكتب

اسم أصغر كاتب بالحجم نفسه والحرف الذى يكتب به اسم أكبر كاتب فى «المساء» وهو يحيى حقى. وكان يحيى حقى أكبر كتاب «المساء» قامة وقيمة، وقد آثر الاستمرار فى الكتابة فى «المساء» ورفض «الأهرام». ومع هذا، فقد كان عبدالفتاح الجمل ينشر اسمه فى صفحته بالحجم نفسه الذى ينشر به اسم أصغر كاتب لم ينشر شيئاً من قبل. كانت الأسماء فى هذا الوقت لاتنضد بالحروف، وإنما يصنع لها كليشيهات جميلة ذات أحجام كبيرة بارزة. وكان عبد الفتاح الجمل يهتم بالفن التشكيلى ويتميز بحس راق فى هذا المجال. وكما أفسح المجال للكتاب الجدد من أبناء جيل الستينيات، فقد فعل الشئ نفسه بالنسبة إلى الرسامين الجدد من أبناء الجيل نفسه.

أما القيمة الثانية التى أرساها، فهى قيمة الأمانة المطلقة فى التعامل مع الكتاب الجدد، لايهدهد مخاوفهم وإنما يبعث فيهم الثقة بموهبتهم، والحرص المستمر على تنميتها وصقلها. يلفت نظرهم إلى مواطن القوة فى عملهم دون أن يجامل ولا ينافق، ويعمد إلى مناطق الضعف والقصور فيبرزها، ويوجه الكاتب إلى العناية بها والتخلص منها. كان قلمه أحيانا كمبضع الجراح الذى يزيل الأجزاء المريضة بمهارة ودونما مساس بالأجزاء السليمة، بل من أجل بلورتها وتخليصها من الوهن وإبرازها بمظهر الصحة والعافية. وكان تأثيره فى ذلك المجال كبيراً، ساهم بلا شك فى بلورة ملامح الكتابة الجديدة وإبراز خصائصها المميزة، ولأنه كان يتعامل مع كل الكتاب بندية تتجنب معاملتهم باستعلاء على أنهم أصحاب مواهب غضة أو هشة تستحق الحنو، فقد لقيت قسوته البادية احترام الكثيرين وتقديرهم. صحيح أن البعض قد نفر من قسوته البادية، ولم يتمكن من استكشاف ما تحتها من حب حقيقى لا نفاق فيه ولا رياء، ولكن الإخلاص والتفانى اللذين يتعامل بهما مع الكتاب الجدد كانا يتغلبان عادة على النفور الظاهر، خاصة أنه ما أن يرى شيئا من موهبة، حتى ولو لم تكتمل للعمل كل عناصر النجاح، حتى يدفع بالعمل للنشر ويضع الكاتب أمام مسؤوليته وأمام الجمهور، لأنه كان يدرك دور النشر والتعريف للضوء فى صقل الموهبة ودفع الكاتب الجاد للتجويد.

أما القيمة الثالثة التى أرساها، فهى قيمة الإيثار قبل الأثرة، والوعى بأن الدور العام لابد أن يكرس لخدمة المصلحة العامة لا لتحقيق المكاسب أو المآرب الشخصية. فقد كان هذا المكتشف الكبير للمواهب والطاقات الإبداعية الجدية، الذى يكرس كل جهده لوضع إنجازاتها على خريطة الواقع الثقافى، آخر من يهتم بإنجازه الإبداعى الخاص. فلم نعرف طوال سنوات الستينيات إلا كتاباته الصحفية التى كانت تتسم بقدر كبير من التميز والرهافة والإبداع. ولما أغلقت هجمة السبعينيات الشرسة أمامه منافذ القيام بهذا الدور الأثير لديه برحف الجهل والتخلف على صحيفته، وتنحيته عن مكانه فيها، طلع علينا بروايته الأولى الجميلة (الخوف) عام ١٩٧٢ وتبعها بـ (آمون وطواحين الصمت) عام ١٩٧٤، ثم (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا) عام ١٩٧٩، وترجم (خرافات إيسوب) عام ١٩٨٣، ثم أصدر (حكايات شعبية من مصر) عام ١٩٨٥، وفى عام ١٩٩٢ أصدر روايته الكبيرة (محب) التى خلد فيها قريته بطريقة لم يسبقه إليها كاتب مصرى من قبل، باستثناء عبدالحكيم قاسم، بالرغم من كثرة ما كتب عن القرية المصرية منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن. وقد خلف لنا كل هذا الميراث الجميل الذى علينا أن نعكف عليه فى فسحة من الوقت. ورحل فى ١٨ فبراير ١٩٩٤، طاويا برحيله صفحة من أهم الصفحات المضيئة فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

أما القيمة الرابعة التى أرساها عبد الفتاح الجمل من خلال عمله العام، فهى قيمة استقلال الثقافة وعدم

إخضاعها للمؤسسة. فدون هذا الاستقلال لا يمكن الحديث عن استقلال الكاتب أو الحفاظ على كرامته، ناهيك عن الاعتزاز بها. صحيح أنه كان يعمل فى مؤسسة من مؤسسات الدولة هى دار التحرير للطباعة والنشر، ولكنه استطاع أن يجعل صفحة «المساء» ثم ملحقه الفنى والأدبى من بعدها، ساحة مفتوحة للثقافة المستقلة عن المؤسسة، ولإبراز الدور النقدى للكتابة فى مرحلة قل فيها النقد العلنى أو انعدم، وانتشر فيها الخوف مع الهواء فى كل موقع. واحتاج الأمر إلى شجاعة فارس من هذا النوع النادر الذى يحارب «طواحين الصمت» دون الوقوع فريسة لحرب «طواحين الهواء». فقد كان يدرك أهمية العمل الدؤوب فى صمت ومثابرة، فلا يفل الصمت إلا الصمت، ويقدر فى الثقافة نقديتها ودورها التثويرى فى الواقع. وكانت القيمة الخامسة التى أرساها هى الوعى بأن استقلال الثقافة ونقديتها لايتحققان إلا من خلال تأكيد تجريبيتها وطليعيتها. ومن هنا، كان البحث عن الكتاب الجدد همـا أساسياً من هموم هذا البناء المصرى الكبير الذى شيد صرحه المتميز فى زمن كان فيه كتاب المسلات ينقشون على أعمدتها نصاً مغايراً للنص الذى بلورته صفحته. وكانت القيمة السادسة التى بلورها هى الترفع عن التدنى والمشاركة فى طقوس الهدم اليومية التى كانت تمارس ضد كل جديد ومغاير. فقد كان إنسانا بالغ الاعتزاز بكرامته وبكرامة الذين يحبهم، فى عصر كانت الكرامات تمتهن فيه بسهولة ويسر. كما عمل ما وسعه الجهد لحماية الكتاب من مهاوى الانخراط فى هذه الطقوس التدميرية التى تتفشى فى زمن الخوف والصمت وانعدام الأمان. هذه القيم الكثيرة المتكاملة تقدم لنا بعض ملامح الدور الكبير الذى نهض به هذا الراحل الكبير أثناء عمله العام، والذى أجمع على الإشادة به كل الذين تحدثوا عن رحيله أو تذاكروا بعض فضله عليهم.

الإنجاز والقيم الإبداعية

أما الإنجاز، فإن أمر الحديث عنه واستيعاب كل أبعاده أكبر من طاقة هذه الدراسة الوداعية. لأن يقينى أنه كلما ازداد وعى الحركة الأدبية بنفسها وبقيمها الأصيلة، عكفت فى قابل الأيام على هذا الإنجاز وكشفت عن إسهاماته المتعددة. فبالرغم من قلة عدد الأعمال الإبداعية التى كتبها فى العقدين الأخيرين من حياته، فإن أهمية هذه الأعمال القليلة التى تطرح قيمة الكيف المتميز فى مواجهة الكم المكرور هى التى ستدفع النقد فى قابل الأيام إلى الاهتمام بها والكشف عما تنطوى عليه من ثراء مذخور. فقد استطاع أن يبلور فى كل عمل من هذه الأعمال مجموعة من القيم التعبيرية والإبداعية لا تقل أهمية عن القيم الثقافية التى صاغها فى عمله. وأولى هذه القيم الإصرار على التفرد وعدم الانخراط فى السائد والمألوف. وهذا الإصرار عنده هو رديف الإبداع ذاته، لأن الإبداع لديه عمل يسرى فى كل جزئية من جزئيات النص وينتاب كل مفردة من مفرداته. فقد استطاع أن يجعل كل نص من نصوصه عملاً متميزاً تستطيع أن تفرزه من بين عشرات الأعمال حتى لو لم يكتب عليه اسمه. ولا أعنى بهذا تفرد لغته، فلدينا كثرة من الكتاب الذين استطاعوا أن يخلقوا لغتهم الخاصة المتفردة، وإن كان تفرد اللغة عنصراً من عناصر هذه القيمة؛ ولكننى أعنى بهذا تفرد رؤيته فى المحل الأول، وهذا من الأمور النادرة بين كتابنا. فلعبد الفتاح الجمل:

> «نظرة خاصة ورؤية متفردة للجسم الإنسانى، وللحياة البشرية داخل الطبيعة بمظاهرها المتعددة. توحد بين الإنسان وبيئته، وتجعل من جسده ومشاعره وعواطفه، بل وأفكاره، ظواهر طبيعية مطابقة لما فى هذه البيئة من مظاهر طبيعية من ناحية حيويتها وشكلها وفاعليتها. وما ينطبق على الجسد البشرى

ينطبق فى هذه النظرة على المصنوعات الإنسانية، من مبان وأدوات وغير ذلك من عدة الحياة والعمل اليومى. كلها تتوحد، وكلها تحمل دلالات مشتركة، وسوف يتعلم القارئ الكثير من هذه النظرة، وسوف يدرك أن وراء هذا التوحيد محبة فريدة، ومعرفة عميقة بالنفس البشرية، وبالطبيعة فى جميع صورها»[1].

أما القيمة الثانية، فهى السعى إلى بلورة ما يمكن تسميته بالكتابة المصرية الخالصة التى تستقطر عصارة الثقافة المصرية التحتية وتبلور إيقاعاتها الدفينة وطقوسها الريفية الخالصة التى تحولت على يديه إلى جواهر ثمينة يمتزج فيها عبق العامية بنكهة الفصحى، ويتواصل فيها التدفق بالتلقائية العذبة الحميمة. هذه المعرفة الحميمة بالتجربة وبكل دقائق ما يتحدث عنه ويتعامل معه فيها، هى التى تجعل للكتابة الأدبية عنده مذاقها الخاص:

«ففى فن عبد الفتاح الجمل تعتبر الحواس الخمس الطريق الأصلى للمعرفة. ولهذه الحواس من المكانة ما يفوق فى قدرته مكانة العقل والنظر المجرد. ويمارس الكاتب حواسه الخمس فى فنه، مجتمعة دائماً متآزرة، تتبادل القوى والدلالة. فهو يلمس اللون، ويسمع الرائحة، ويستطعم المنظر ويذوقه، ويزن الحركة بجميع الحواس، ويحيل الفكر والعاطفة والشعور الدفين إلى محسوسات تجريبية، تجعلها فى نفس مباشرة الإحساس. وهذا طريق وأسلوب ساحر لاينفد جماله أو ثراؤه»[2].

وكانت مغامرته الشيقة فى لغة التعبير الأدبية هى القيمة الإبداعية الثالثة التى أرساها وهو يحاول أن يخلق هذه اللغة المصرية المتميزة التى تنفض الغبار عن أسرار العربية المكنوزة وراء الاستخدامات العامية التى يترقرق فيها الشعر، شعر اليومى المترع بالتوهج والإحساس. هو فى هذه الناحية صاحب مغامرة لا تعادلها إلا مغامرة يحيى حقى وعبد الحكيم قاسم فى هذا المجال؛ مغامرة تقدح المفردات العامية بالمفردات الفصيحة، وتحيل التعبير إلى أداة للتصوير لها وضوح الألوان والخطوط ولمسات الفرشاة؛ لغة تستحيل فيها المفردات إلى صور حية تنبض وتتحرك؛ لغة تسلك المفردات العامية القح فى سياقات وتراكيب بالغة الفصاحة؛ فتنتظم الجملة كالدر المنظوم، فقد:

«خص الله عبدالفتاح بعبقرية لغوية تجعل كلماته تتقلب فى طاسات جمله وتعبيراته كما يتقلب السمك الحى إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعابيره اللغوية حية حياة فريدة وساخنة، حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا، ويشجعنا على تناولها دون أن تحرق أيدينا أو أفواهنا، ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود والكينونة»[3].

أما القيمة الرابعة، فهى التجريب المستمر الذى جاب فيه أصقاعا جديدة لا توازيها إلا مغامرة بشر فارس وعادل كامل وبدر الديب من قبله. وهو لذلك من أكثر كتاب جيله تأثيراً على الأجيال اللاحقة من الكتاب، وأشدهم اهتماما بتواصل الأجيال الإبداعية، فليس ثمة كاتب مصرى اليوم له قيمة أدبية أو فكرية لم يؤثر عليه عبد الفتاح الكاتب أو الإنسان، لأن عبد الفتاح الجمل كان من أكثر كتاب جيله ممارسة لدور الكاتب فى توجيه الشبان الذين يطرقون أبواب الفن على استحياء ماداموا يتمتعون بالثقافة والموهبة. وقد حاول أن يرسى من خلال كم إنتاجه وكيفه معاً، ومن خلال الأدوار التى لعبها، أو التى تعفف عن لعبها، مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية الرائدة التى جلبت عليه أحيانا الكثير

من المتاعب والمنغصات، وإن لم تذهب معاناته فى سبيلها بدداً. وكانت القيم التى سعى إلى إرسائها فى أعماله الإبداعية القليلة تستهدف رفد الثقافة المكتوبة بكل ما فى الثقافة الشفهية من غنى وكثافة. وكانت السخرية الشفيفة الحادة معاً هى واحدة من القيم الإبداعية المهمة فى إنجازه، فيها ابتعاث للجاحظ العظيم فى ولعه بالفكاهة وحرصه على ألا يكون نصيبها من العمق أقل من نصيب أكثر النصوص جدية وجهامة. لذلك، فإن فكاهته مترعة بالحكمة والبصيرة الثاقبة، لأنها تنهض على الوعى بأن المفارقة هى مفتاح البناء الفنى، وعلى إعلاء قيمة الثقافة الشفهية ومزجها بالثقافة المكتوبة بحساسية وشاعرية فائقتين، وعلى الاستيعاب الحساس للتراث الشعبى والمكتوب.

ولأترك بدر الديب ليبلور لنا بعض ملامح هذه القيمة الأساسية فى إنجازه، لأننى لن أستطيع أن أفعل ذلك مثله:

«كان عبد الفتاح كاتباً ساخراً، وما أصعب تحديد حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائماً تحمل رؤية بصرية حسية بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحية دون تعال أو ادعاء للمعرفة؛ ولكنها سخرية تتسلل بما لديها من قدرة تشكيلية وتصويرية على إبقاء الصورة فى العين، وإدخالها بصورة غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت أقرأ عبد الفتاح الجمل بكل حواسى، وكانت قدرته دائماً على أن يخاطب كل الحواس دفعة واحدة وفى آن واحد. أليس علينا أن ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على آلياتها الدقيقة التى كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفى عبقرى يدق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسيج أو الزجاج ـ والصور عليه ـ بعين مبصرة وحواس كلها واقفة كأذن الكلب الحارس للرؤية، والفنان الحريص على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية فى أضيق حدود التعبير وأكثرها اختزالا. وكانت سخرية عبد الفتاح تحب الوجود، وتحب الحياة، وتحب الكائن الموجود حياً أو جامداً، نباتا أو حيوانا أو أداة من أدوات المنزل والقرية من حوله»[٤].

وقد كان عبد الفتاح الجمل يستخدم لغة القص وكل تقنياته وهو يكتب المقال أو أدب الرحلات، ثم يقحم عدداً من تقنيات المقال على القص فيزداد الاثنان تألقا. وكان يدرك فى كل ما كتب جوهرية العلاقة المهمة بين الناسوت والكلموت فى عالمه، ويستخدم بمهارة فائقة البنية الأليجورية أو بنية الأمثولة الرمزية فى كتاباته الإبداعية. فعبد الفتاح الجمل من الكتاب الذين يكرسون حياتهم لإرساء القيم الأدبية والفكرية والأخلاقية معا، وما أن تترسخ قيمة من القيم التى يرسيها حتى يتركها، ويصرف كل همه لإرساء قيمة جديدة تكتمل بها منظومة القيم التى كرس لها حياته الأدبية ونشاطه الثقافى الكبير. ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتذالها بالتردى أو التكرار، والحرص على ألا يميع الكاتب كشوفه وإنجازاته، ناهيك عن السطو على كشوف الآخرين أو استعارة أقنعتهم، والإيمان بأن أمانة الكاتب وإخلاصه لفنه وللغته ولثقافته هما مهمته الأولى. ولنتأمل هذه الكتابات واحدة بعد الأخرى بشئ من التفصيل.

الخوف والكلاب والبشر

(الخوف)[٥] هى أول أعمال عبدالفتاح الجمل الإبداعية التى صدرت طبعتها الأولى فى يونيو ١٩٧٢، كأن عبدالفتاح الجمل لم ينصرف إلى تجربة الإبداع والكتابة الروائية، وإلى تحقيق موهبته الفردية، إلا بعدما حرم من الدور الجمعى الذى كرس له جل حياته

الثقافية حتى ذلك الوقت، وهو إتاحة الفرصة للآخرين للتعبير عن مواهبهم، واكتشاف هذه المواهب وتعريضها لضوء الواقع الثقافى عله يقيم معها علاقة جدل وحوار. كأن عبدالفتاح الجمل قد خلق أساسا ليقوم بدور قائد الأوركسترا الذى يصوغ رؤاه وأحلامه لا من خلال إبداعه الفردى، وإنما من خلال التوليف بين معزوفات الآخرين، وتنظيم هذه المعزوفات فى جوقة من الأنغام المتغايرة والمتفردة والمتكاملة معا، ليخلق من خلال سيمفونيتها الجمعية تلك الحساسية الأدبية الجديدة التى أكسبت الكتابة الإبداعية والنقدية مذاقها الفريد. صحيح أنه كان يكتب بين الحين والآخر، إبان فترة الستينيات الزاهرة، تلك القطع الصغيرة فى «يوميات الشعب» قبل أن يشرف على صفحة «المساء» الأخيرة، ثم فى الملحق بين الحين والآخر، وهى قطع صغيرة كانت تتألق فيها اللغة وتكشف ملاحظتها عن حدة البصيرة، وبراعة الانتقاء والتوليف بين المتجاورات، بل المتنافرات فى أحيان كثيرة (وهى نصوص على درجة كبيرة من الأهمية أرجو أن يعكف عليها أحد مريديه فيجمعها ويصنفها ويصدرها لنا فى كتاب)، لكن اهتمامه بالهم الجمعى وبموهبة الجيل الجديد، لم يتح له الفرصة للعكوف على عمل كبير إلا عندما أجبرته تحولات بداية عقد السبعينيات العصيب، وهو من أكثر العقود إظلاماً فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة، على الاعتكاف فى بيته، وحرمته من الدور الذى أداه فأحسن أداءه. وقد آثر عبدالفتاح الجمل فيما يبدو أن يواصل بالإبداع الدور الذى حرم منه عندما نحى عن العمل الثقافى الذى كرس له أبهى سنوات عمره، وأن يتعزى بهذا الإبداع عن الدور الذى حرم منه، لأن الكتابة الإبداعية عنده، فى تحولاتها وتشكلاتها المختلفة عبر الأعمال القليلة الكبيرة التى خلفها لنا، تتسم هى الأخرى بخاصية التوليف نفسها بين المعزوفات المتغايرة والمتفردة والمتكاملة، كأنها تكملة للدور نفسه ولكن بشكل مغاير وأدوات جديدة.

وتكشف لنا روايته الأولى (الخوف) عن هذه المواصلة، لأنها تنطوى فى بعد من أبعادها على استمرار لدوره فى تأسيس كتابة جديدة وترسيخ رؤى إبداعية وفنية مغايرة للسائد والمألوف، لأن الكتابة فى هذه الرواية هى من نوع التنقيب فى طوايا الذاكرة الجمعية، ولم شمل الثقافة التحتية للقرية المصرية، وإعادة إنتاجها فى خليط يكشف عن روحها الأصيلة وجوهرها المصفى. ولهذا كانت السخرية هى عمودها الفقرى، لأن السخرية هى أداة القرية المصرية فى التعبير عن رؤيتها للوجود وعن تصورها الحميمى للعالم. وهى سخرية مترعة بالحكمة، وحافلة بالتجارب الموجعة التى يصبح فيها التجريح نوعا من فصد الدم الضرورى لتحقيق الشفاء من الأوجاع. وتستحيل فيها السخرية من الذات إلى أداة لإرهاف الوعى بهوية هذه الذات وحقيقتها، وإلى وضعها فى خريطة الوجود التى تتساوى فيها الكائنات أمام عين الفنان. لذلك، كانت تلك البداية الشعرية اللماحة للرواية:

«الدماء لا تتوارد إلى وجه الشمس، وتتأهب للرحيل وراء رؤوس النخيل، إلا بعد أن يقف أمام بيتنا، المداح والمتسول يقفان فى الصباح، أما هو فلحظة الغروب تماما. هو كلب بعينه، الوحيد فى قريتنا الذى له اسم، ليس اسما عصريا كأسماء كلاب المدن، ولا حتى اسما بلديا، ولكنه اسم بالتبعية كتليفون العمدة، وحمارة مراد، وجنينة السجان، وبيت الغول، وأخرس القرية الذى ينزح مجاريها ويحرك شواديفها. اسمه كلب الشيخ متولى»(٦) .

هذه البداية الشعرية الحاذقة تقدم لنا فى جملها الثلاث جل مفاتيح العمل رؤية وبناء، لأنها وهى تحدد لنا زمن القص ساعة الأصيل تلفت نظرنا إلى أن منهجها التعبيرى الأثير هو منهج التعبير بالصورة الذى يسعى إلى

نحت صور جديدة لا علاقة لها بالصور المألوفة أو المستهلكة، وما أكثرها، فى التعبير عن ساعة الأصيل. وإنما تبدأ بالدم لتنبهنا إلى التوتر «الدموى» الكامن وراء مظهر أحداثها الساخرة الخادع. وهو توتر له طبيعة كونية، يؤكدها ربطه بالشمس وبحركة الزمن الأبدية، ولكنه عابر وموقوت وقصير، قصر الأصيل الذى ما أن تتخلق ملامحه الشفقية حتى يتأهب للرحيل وراء رءوس النخيل. وهذا التحديد الشعرى الواضح لزمن المشهد يقابله نوع من الإبهام فى تعيين هوية بطله الذى لا يقوم بدور الفاعل فى الجملة الأولى، وفى الرواية كلها من بعدها، والذى نعتقد للوهلة الأولى أنه شخص ما، لأن الجملة تساوى بينه وبين شخصى المداح والمتسول، لكننا ندرك من الجملة الثانية أنه كلب. لتكتسب المساواة بين الكلب والإنسان فى درجة الاهتمام والتعامل دلالتها المهمة منذ البداية. ولأن كلب الرواية هذا كلب متميز عن بقية الكلاب، لأنه الوحيد الذى له اسم، فإن قصته تستحق أن تروى. لكن الجملة الثانية لا تترك عملية تسمية الكلب تلك تمر علينا مرور الكرام، ولكنها تبلور من خلالها طبيعة تلك العلاقة الاقترانية التى تحكم منطق تسمية الأشياء فى القرية. وتؤكد من خلال صيغة الإضافة التى تنهض عليها التسميات منطق المساواة بين الإنسان والحيوان فى فضاء العمل النصى، بعد أن ساوت فى التركيبة اللغوية بين حمارة مراد، وأخرس القرية، وكلب الشيخ متولى. واختيار صيغة الإضافة التى تربط المضاف بالمضاف إليه دونما رابط خارجى، يشير كذلك إلى طبيعة الروابط غير المرئية التى تشد جزئيات العمل بعضها إلى بعضها الآخر. فهى كصيغة الإضافة نفسها، روابط خالية من أدوات الربط ولكن أواصرها أشد متانة من أى من تلك التى تنهض على أكثر أدوات الربط قوة. وهى فى حالة الكلب خاصة رابطة بالمفارقة أكثر من كونها رابطة بالاقتران، وإن انطوت عليه. والجدل بين اقترانية علاقة الإضافة، وانعدام العلاقة الذى تبرزه المفارقة، أو تأسيسها بالنفى على القطيعة والعداء، من الأمور المهمة التى سنتعرف مختلف دلالاتها كلما أمعنا فى رحلة القراءة، وتعرفنا المشهد وما دار فيه من أحداث.

فالعلاقات المتينة بين الإنسان والحيوان، وبين الحيوان والحيوان، وبين الإنسان والإنسان، هى مدار اهتمام هذا العمل الأدبى الجميل. والكشف عن طبيعة هذه العلاقات التى تتسم بالقوة والوثاقة دون أن تربطها أدوات ربط ظاهرة، هو إحدى تجليات العمل الذى يبلور من خلالها بعدا مهما من أبعاد الشخصية الريفية والواقع المصرى فى القرية. وقد كان كاتبنا العظيم يحيى حقى، رحمه الله، يشكو من إهمال كتابنا الحيوان، وتجاهلهم سبر أغوار العلاقة الخصبة بين الإنسان المصرى والحيوانات المصرية الكثيرة التى تتغلغل فى حياته، وتشارك فى صياغة معالم رؤيته للعالم. وها هو عبدالفتاح الجمل، وهو أقرب كتابنا إلى روح يحيى حقى الإبداعية وإلى شغفه بخلق لغة فريدة الوقع والجرس والمفردات والتراكيب، يكرس رواية برمتها للغوص فى أغوار العلاقة بين الفلاح المصرى والكلب، أو بين الفلاح والحصان الخرمان[7]. وإحالتها إلى تجسيد حالة من الوجود، واستعارة للوضع الإنسانى كله. فـ (الخوف) من ذلك النوع من النصوص التى لا يعدل اهتمامها بمرجعيتها إلا عنايتها بنصيتها التى توشك أن تكون نوعا من الكتابة ذات الحس التشكيلى التى تهتم بإبراز لمسات الفرشاة، بل تتعمد استخدام الفرشاة ذات الشعر الكثيف الغليظ الذى يترك أثره بوضوح على قماش اللوحة ويجسد من نتوءات هذه الآثار تضاريسها. ولكنه برغم هذا الملمس الواضح لشعر الفرشاة الغليظة يتسم بنوع نادر من الرشاقة التى تتخلق بها موسيقيته العذبة، وتتفجر بها دلالاته المتراكبة. فالمسافة بين التصوير الحاذق للمشهد أو الحركة، والتصور الشامل للإنسان والعالم الذى تنبض به الصورة شاسعة فى كثير من الأعمال، ولكنها قصيرة، بل معدومة فى رواية عبدالفتاح الجمل هذه.

وتحكى لنا الرواية قصة، كأغلب قصص الفلاحين، لا تستحق القص، ولا يدور فيها ما يدعو إلى الاهتمام، فهى قصة المواجهة بين الشيخ متولى وهذا الكلب الأزعر الذى أطلقت عليه القرية بمنطقها الساخر «كلب الشيخ متولى»، وهى قصة تستمد مشروعيتها من منطق مفارقتها المألوف، فليس فى عالم القرية أى مبرر لهذه المواجهة التى فرضت عليها بشكل عرضى ثم سرعان ما استوعبتها كلية فى إطار صراعاتها. فالقروى لا يخاف الكلاب، وإنما يستوعبها فى عالمه برغم إيمانه بنجاستها. ولهذا الكلب بالذات، كما يقول لنا الراوى نصيب فى خبزهم اليومى «الرغيف اليومى من حقه، نعمل حسابه فى دولاب العيش، كل العيش «الهابط» من خبزنا من نصيبه، من باب الصدقة الجارية»[8] . لكن المواجهة حدثت، وكان ما كان. ومن هنا، فإن حدوثها هو مبرر حكايتها. وحكايتها هى التى تحيلها إلى قصة المواجهة بين الكلاب والبشر، كل الكلاب، وكل البشر. وهى مواجهة مكتوبة بمهارة حاذقة تتجنب البعد الواحد، ولا تقع فى مهاوى الأليجورى أو الأمثولة الرمزية ذات التفسير المحدود، ولا تقصر تعاطفها على فريق من فريقى المواجهة دون الآخر، لأن جمل الاستهلال الأولى أكدت المساواة بين الكلاب والبشر، فمن الكلاب ما هو أصدق من البشر وأنبل، ومن البشر كثير ممن لا يرقون إلى منزلة الكلاب. لأن الرواية لا تكتفى بالكتابة عن الكلاب والبشر، وإنما تمتد لتتناول البشر الكلاب الذين ينشرون الخوف بين البشر ويعملون على استمراره. لكن كم يبدو هذا التعليل سهلا ومبتذلا إذا ما قيس بشاعرية معزوفة الخوف السارية فى كل تفاصيل العمل والمتجسدة فى بنيته الفنية المتميزة.

إذن ينتقل العمل بعد تحديد فصول المواجهة إلى رسم خريطة القرية الجغرافية والاجتماعية بادئاً بمشهد لا يقل فى سخريته ودلالته عن مشهد المواجهة بين الكلب والشيخ متولى؛ حيث يقتحم حصان بعربته المحملة غاب أحد الجالسين مع جوزته فى قهوة يوسف يشد أنفاس الاصطباحة، فيزعق المعلم يوسف من عند النصبة مخففا وجله: «ما تخافش يا مرسى، داك خيبة، دا الحصان كييف تمباك زيك تمام، ما يتخيرش عنك، شد نفس وانفخ له فى مناخيره، مش حايكلفك حاجة، حاينوبك ثواب، ويا بخت من نفع واستنفع»[9] . هذا المدخل الذى يؤكد بالحصان، هذه المرة، حميمية العلاقة بين الإنسان والحيوان ونديتها، يفتح النص على عالم القرية وثقافتها التحتية من نداءات الباعة، إلى التعامل بمنطق المقايضة فى عالم ما قبل اللجوء إلى العملة، أو فى عالم يشيح بوجهه عن استخدام العملة، ويواصل حياته كأنه يعيش خارج الزمن، بالرغم من بلورته زمنه الخاص الذى يستحيل، فى فصول الرواية العشرة التالية لفصل البداية الاستهلالى، إلى نوع من الزمن الملحمى المعكوس الذى يدير فيه ملحمته التهكمية للصراع بين البشر والكلاب وقد اقتسما اليوم بينهما، فأصبح للكلاب مملكة الليل، وللبشر مملكة النهار، كما هو الحال فى الكثير من المجتمعات التى تسيطر فيها الكلاب وتتحكم. وقد تكاتف البشر مع الشيخ متولى، وتآزر الكلاب بالطبع مع كلب الشيخ متولى، وأعلنت الحرب التى أصبح لها قواعدها وحدودها. وتخلقت من خلال هذه الملحمة التهكمية لعبة تبادل الأدوار التى يستحيل فيها البشر إلى كلاب يعضون بشراسة، كما عض الشيخ متولى الكلب، وترك فى وجهه آثار العضة وندوبها، بينما تكتسب الكلاب وعى البشر ومكرهم، فيعب الكلب الذى وقع فى فخ سمام الكلاب ماء الترعة ثم يتقيأه فى عملية غسيل معدة عبقرية، يفلت بعدها من شر السم والسمام[10]، ويعلن مع رفاقه الحرب على البشر؛ فلا فرق بين الاثنين، ألم يحفل تراثنا بالكتب التى تتغنى بـ «فضل الكلاب على من لبس الثياب»[11] .

وتكشف فصول الرواية كذلك عن بنية هذا المجتمع الطبقية، وعن علاقات القوة فيه أثناء هذه المواجهة ومن

خلالها، فليس أقدر من لحظات الخطر على تعرية بنية التراتبات الاجتماعية وعلاقات السلطة فى أى مجتمع. فما بالك وقد استحال الخطر إلى حرب ضروس لا مناص من خوضها؛ حرب تقدم لنا الرواية تنويعات عدة على لحنها الرئيسى داخل بيت الشيخ متولى نفسه بين الشيخ وزوجه المتمردة الحرون، وبين العمدة وشيخ البلد ومن يتعرض لعسفهما، وبين شيخ الجامع وسكان القرية وقد استغل الأحداث ليزايد عليهم بخطابه الدينى وليقدم تفسيره التقليدى لغضب الله على عباده الجاحدين، وهل أعطتهم الحياة فسحة من العيش ثم جحدوا؟ ولكنه لا يفتأ يستنزل عليهم اللعنات فيديرونها بدورهم ضده: «بقى ده اسمه كلام يا شيخ قرد؟ اللهم انزل مقتك وغضبك على هذه القرية! ينزله يا أخى على راسك وراس اللى خلفوك»[١٢] . وتدير القرية المعركة بالرغم من كل صراعاتها الداخلية، خاصة بعدما تستحيل سترة عوض شتا، أول ضحايا المواجهة، وجلبابه الممزق، إلى راية حرب مرفوعة على قهوة يوسف فى مواجهة النخلة. وتحت العلم يجتمع لها مجلس حرب فى مقهى يوسف يتذاكر دروس التاريخ وذبح محمد على المماليك، وتحدى أحمد عرابى سلطة الخديوى الضعيف المستبد، ويقدم البعد التاريخى للخوف الذى سيطر وتعملق وما له من راد. ويعاود المجلس الانعقاد مرة أخرى ليضيف إلى البعد التاريخى بعدا آخر لا يقل عنه أهمية هو البعد الاجتماعى والطبقى من خلال جلسته الثانية التى تستعرض سواقط قيد القرية أو أكثر أهلها فقرا، من بائع الملح، إلى مبيض النحاس، إلى بائع الحصر، إلى أحمد قويز الصرماتى الذى يرتق النعال، إلى ياسين الفران الذى شواه الفرن وقدده، وطه أبو حسين صعلوك القرية الذى يتردد على مجالس وجهاء المدينة ويتطوع لآذان الفجر بصوته الشجى، مع أنه لا يصلى. هؤلاء جميعا تضطرهم حياتهم إلى عبور الخطوط الفاصلة بين مملكتى النهار والليل، وبين عالم القرية وعالم المدينة، فلا يعبأون بالخوف ولا بالكلاب، لأنهم يدركون أنه ما عاد لديهم ما يفقدونه، وأن المدينة قد غيرت قليلا من رؤيتهم للأشياء، وأن الآخرين الذين يستأثرون بخيرات القرية هم الكلاب الحقيقية كما يهتف طه أبو حسين: «الكلاب، الكلاب، هما دول الكلاب»[١٣] .

وبعد هذا البعد الاجتماعى الذى يربط الخوف بعملية التراتب الاجتماعى وصراع المصالح، تقدم لنا الرواية بعدا آخر للخوف أو مصدرا آخر له فى حياة القرية، وهو الكبت الجنسى الذى تحررت منه الكلاب ولكن البشر يغبطونها على ذلك ويحاولون باستمرار تنغيص لحظات تحققها. فما أن تصحو القرية على كلبين ملضومين من عجزهما[١٤] ، حتى تبدأ طقوس النهش والتعذيب ومحاولة الفصل بينهما دون تحقيق النشوة، والإمساك بهما وإلقائهما فى بئر المصبغة أو فى قلب المصرف. هذا الطقس يكشف لنا عن سر آخر من أسرار العداء، لأنه يعرى لنا الصبية والكبار الذين يراقبون المشهد أكثر مما يقدم لنا نوعا من الوصف المحايد لما دار، ويتجاوب مع الإشارة الدالة على الإحباط فى قصة العلاقة بين الحمارة و«ملح» الذى يتهم بإقامة علاقة جنسية معها، وما أكثر ما دفع الحرمان الجنسى شباب الريف إلى مسافدة الحمير. كما تعقد نوعا من التوازى بين فضيحة الكلاب وفضيحة الشيخ متولى المماثلة التى انتهت بارتطامه بالشجرة وتورم جبهته فى زبيبة صلاة ساخرة تثير الضحك. ثم تقدم لنا بتفصيل شديد (الفصل ١١)[١٥] مشهد المواجهة الذى انتظرناه طويلا بين الشيخ متولى والكلب الأقرط الذى يحمل اسمه، وقد اكتست دلالة جنسية واضحة لأنها تحدث فى ليلة عرس الشيخ متولى، ولا يملك ترف التراجع أو حتى العودة للبيت لجلب العصا والفانوس. وينقض الشيخ متولى على الكلب «كالثور قفز، كالكلب المسعور هو هو هو، غارزا أنيابه فى بوز الكلب، فى أم رأس البوز الأسود تماما، فى بؤرة النجاسة عضضت يا شيخ متولى»[١٦] . بهذه العضة

التى تركت ندبتين واضحتين فى وجه الكلب، تنقلب الأدوار، ويتغلب الشيخ متولى لا على الخوف وحده، وإنما على المحرم الدينى نفسه الذى يربط الكلب بالنجاسة، وكان فى طريقه إلى المسجد: «ومن يومها والكلب لا يدخل قريتنا أبدا، فقط عند الغروب تماما يلف على بابنا يستجدى، نلقمه الرغيف الهابط من خبزنا، فينقدنا الثمن نظرة امتنان وعرفان. وتحديقا منا فى بوزه عند آثار أنياب الشيخ متولى. ومن يومها والشيخ متولى الأعور يتحاشى أن ينظر فى مرآة. فإن تصادف وحدث، امتدت منه يده تتحسس الذيل نصف الأزعر»[١٧] . وكان من الممكن أن تنتهى الرواية هنا، خاصة أنها أكملت بذلك بنيتها الدائرية وجاوبت بتلك النهاية بعض أسئلة البداية وأشبعت توقعاتها. لكن النص سرعان ما يحيل هذا كله فى الفصل الأخير من الرواية[١٨]، إلى قصة داخل القصة، وإلى معزوفة تتغنى بها القرية ويعزفها شاعر الربابة فيها، كأن النص يريد أن ينداح الفنى بالواقعى فى فضائه ليتخلق من خلال هذا الانداح البعد الرمزى والفلسفى للعمل كله.

آمون وسر الصمت المعقود

يكشف لنا كتاب عبدالفتاح الجمل التالى (آمون وطواحين الصمت)[١٩] عن جانب مغاير من جوانب الإنجاز الإبداعى لديه. وهو الولع بالتغلغل فى أعماق مصر. فقد سافر عبدالفتاح الجمل إلى أوروبا مرات عدة، وإلى عدد غير قليل من بلدان العالم المختلفة، ولكنه حينما قرر أن يكتب كتابا كاملا عن رحلة، كان هذا الكتاب عن رحلتيه فى صحراء مصر الغربية. وكتابة الكتاب عن رحلتين «بينهما خمس سنوات، الأولى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨، والأخرى من مرسى مطروح إلى سيوه عن طريق مدق الاصطبل عام ١٩٧٣»[٢٠]، أمر له دلالته التى يشى بها تقديم هذه المعلومة الأساسية عن الكتاب لا فى بدايته، وإنما فى نهايته. لأن الكتاب يريد أن يدخل بالقارئ مباشرة فى عالمه الثرى ويمكنه من اكتشاف كل شئ فيه. ولأنه يريد بتلك البنية الثنائية، أو البنية التكرارية أن يحيل كل جزء من جزئى الكتاب (الزيتونة والحولى الذكر، وأزرع النخلة فى صدرى) إلى مرآة تنعكس على صفحتها الرحلة الأخرى، لتتكامل الصورتان المتعاكستان فى المرآتين، ولتتواصل حركتهما المستمرة التى تتولد من الجدل الدائم بينهما. فالكتاب ليس عملا إبداعيا بالمعنى التقليدى أو التجنيسى المعروف، لأنه ينتمى إلى أدب الرحلات الذى لم ترتق فيه إلى مرتبة الإبداع فى الأدب العربى إلا حفنة صغيرة من الأعمال النادرة.

فعبد الفتاح الجمل يؤسس فى هذا الكتاب مسارا جديدا لكتابة الرحلة، هو أقرب ما يكون إلى الكتابة عبر النوعية التى تمتزج فيها الرحلة بالرواية بالشعر بالتأملات الاجتماعية وحتى الفلسفية، وتستحيل لا إلى مجرد وصف لبقاع مجهولة يشرك الكاتب قارئه فى اكتشافها، وإنما إلى إعادة اكتشاف الواقع وإعمال البصيرة والثقافة فيه. فالكاتب لا يصف لنا ما شاهده فى رحلته فى صحراء مصر الغربية، وإنما يبنى من خلال مشاهداته عالما أثيرا ينهض فى كل تفاصيله على الواقع والجزئيات التى شاهدها وخبرها، ولكنه ينضد هذه الوقائع والجزئيات فى بنية يمتزج فيها المرئى بالمسموع، والحسى بالمكتوب، والتجريدى بالملموس، والتاريخى بالواقعى، ويصوغ هذا كله بلغة تكشف عن الباطنى والصوفى دون مبارحة اليومى والعامى الذى يستحيل تحت وقع ضربات الكاتب الأسلوبية إلى نظم فريد من الدر النضيد. لغة هذا الكتاب الذى يمتلىء بالجمل الاعتراضية، والتأملات الاعتراضية، وحتى المشاهد الاعتراضية الكاملة التى يرتد بعدها إلى السياق، هى بنت بنيته التى تعتمد على التجاور والتوليف بين العناصر التى كانت تنتمى فى الماضى إلى مجالات معرفية متضاربة. إنه عمل يمتزج فيه مؤلف أدب الرحلات بالمبدع،

وكاتب المقال بالمؤرخ، ودارس الفن الشعبى بعاشق الطبيعة بنباتها وحيواناتها، والجغرافى بالصحفى ذى الحس الإنسانى المرهف، واللغوى بالناقد، والفنان التشكيلى المولع بالألوان بالمعمارى المهتم بالكتل والمساحات. لأن عبدالفتاح الجمل فى هذا الكتاب يقدم لنا الكتابة القائمة على التجاور بين جزئيات يبدو للوهلة الأولى ألا علاقة حقيقة بينها. ولكن ما أن يضعها فى تلك الشبكة من العلاقات والسياقات حتى تتفجر بالدلالات التى كانت خافية على العين من قديم، ونتساءل لماذا حقا لم نكتشف هذه العلاقات من قبل؟ ولم لم نهتد إلى هذه المعانى من قبل؟

والعنصر الأساسى الذى يعتمد عليه عبدالفتاح الجمل فى الكشف عن هذه الخرائط المتراكبة والمتشابكة من العلاقات والمعانى التى تخفى على العين، هو اللغة الفريدة التى يصفها لنا بدر الديب:

«الحقيقة أننى أحس أنه عندما جاء يكتب كان موزعا بين عنصرين: الرغبة الفنية فى الرؤية، والرغبة فى المعرفة، حيث تتصارع الرغبتان فى جملته. هو يريد أن يقدم لك المعلومة، ويريد أن يقدم لك الصورة. وقد شغفت حقيقة بجملة عبدالفتاح وأريد أن أقدم لها وصفا خاصاً. هى جملة متقطعة النفس، بعبارات كل عبارة لها قدر من الاستقلال. لا تتداعى الجمل بمفردها، ولكن برغم منها، كأنها قطع حسية فى لعبة الصور. تخرج منها فى النهاية صورة قاسية ساخرة، فيها إضحاك وألم، كأن الصورة تخرج لك لسانها أو تغيظك. والجملة أيضا على تقطعها تنتهى دائما بخاتمة، كأنها ذيل متحرك لسحلية أو ذنب عقرب. وله خصائص فيما يتعلق بالصورة. هو متأثر بثلاثة فنون أساسية: فن التصوير الفوتوغرافى، وفن السينما، وفن الكارتون. ففى ألبومات الصور قد تجد صورة راقص وبجواره صورة بجعة. أو لحاء شجرة قديمة بجوار وجه عجوز متجعد، إيحاء بتماثلهما. عبدالفتاح يفعل هذا كثيرا، ويجعلهما متراكبين، فأحيانا تجد الصورة كأنها الصورة الشريحة الثابتة، وأحيانا أخرى تكون لقطة قصيرة سريعة، وأحيانا يكون القصد من الصورة أن تقدم لك المعلومات فى شكل تشبيهى»[٢١].

هذا الوصف الحاذق للغة عبدالفتاح الجمل استعار بعض تقنيات هذه اللغة وأدخل الحيوان فى عملية توليد المعنى فيها، بالرغم من تجريدية الوصف التحليلى وحدة بصيرته النقدية. فعبدالفتاح الجمل مغرم بكل ما فى المكان الذى يقطر لنا روحه لغة.

فالمكان عنده لا يمكن اكتشافه إلا باكتشاف الأرض والزرع والشجر والحيوان والحشرات، لا فى استقلالها أو انفرادها، وإنما فى جدل علاقاتها المتراكبة مع بعضها وبعضها الآخر، ومع البشر الذين يعيشون فيها وبها. ولذلك، فإنه يهتم فى كتابته بتواشج كل هذه العناصر والكشف عن العلاقات الدفينة التى تربطها دون رابط ظاهر، وتصنع منها وحدتها العضوية المتحولة فى حراكها الذى يشى باستمرارية التغير، سنة الحياة منذ أن عبد المصريون «آمون» وحتى اليوم. ففى الكتاب، كما يقول بدر الديب: «مبدأ يكاد يكون فلسفيا، هو أنه ليس هناك عنصر حى أو جماد ليس له أخلاق، أو صفات أو طبيعة. فالطبيعة كلها بالنسبة إليه حية جدا. بمعنى أنها تضحك وتسخر وتبكى، وقدرتها على أن تعطيك معنى خلقيا كبيرة جدا»[٢٢]. ولأن الرحلة هى رصد لثراء الصحراء بالحياة التى تنتزعها من براثن الموت، وهى أرض الخطر التى تتهدد وجود الإنسان وتهبه الحياة فى الوقت نفسه.

فإن بوابتنا إليها هى الموت، أو بالأحرى «جثث بالتسعيرة»[٢٣] التى تجعل مقابر العلمين مدخلنا إلى فدافد هذه الصحراء المترعة بالحياة إلى حد التخمة، ولكنها الحياة التى لا تراها إلا عين لها حساسية عين عبدالفتاح وخبراتها المعرفية التى تسع كل شئ. وهو موت يتيح له أن يزود الرحلة ببعد تاريخى وأن يموضعها فى تاريخ هذا الساحل القريب إبان الحرب العالمية الثانية، وفى تنوع الاستجابات القومية للحدث الواحد بتنوع التركيبة الثقافية للشعوب، فالطليان يستجيبون للموت بطريقة غير طريقة الإنجليز، والطريقتان مغايرتان للطريقة المصرية التى يهتم الكتّاب ببلورتها.

ثم ندلف بعدها إلى قطاع «الضبعة»[٢٤] الذى يمتد لمائة كيلومتر من الأرض الصحراوية الجديبة ولا يزيد سكانه عن ١٢ ألفا، فالأرض هنا «ثوب فضفاض، وأرض درجة أولى، ومساحات شاسعة تزعق فى طلب التشغيل والتوظيف، الأرض على قفا من يشيل»[٢٥]، وتنشق الأرض المترامية الخالية عن البدوية «البدوية ذات الألوان الداكنة. الألوان التى تشحذ الإحساس بأنها تخفى وراء ظهرها ألوانا. الأسود والأخضر الزيتونى والأصفر المعصفر والأحمر الرمانى، وكلها كابية. حتى الأسود بين هذه العشيرة يكتسب صفة التألب والحركة»[٢٦]. ويختار الكاتب ألوانه كلها من نباتات مصر، كأنه يكشف لنا عن مصدرها النباتى أو الطبيعى فى هذا العالم الذى لا يعرف الألوان الصناعية. فإذا ما وصل إلى اللون الأسود، وهو جماع الألوان كلها أو نفيها جميعا، يستعير له صفات إنسانية هى التألب والحركة. أما أشجار هذا الساحل الممتد الأثيرة فهى الزيتون والتين والسيسال والحنظل التى يفرد لها الفصول التالية. وكل وصف للنبات فى هذا الكتاب قطعة فنية أقرب إلى الصورة المتراكبة فنيا بالمعنى الذى عبر عنه بدر الديب. انظر إلى وصفه للسيسال:

«فى مزرعة التجارب يبرك السيسال (من عائلة الصبار). الأوراق فى غلظ ورك الفيل، والأطراف شوكية فى حدة الصحراء. صبور صبور فى تحمل العطش، يعيش بلا ماء، زاهد الزهاد. يكفيه ما تندع به السماء من ندى فى الصيف، وجفاف فى فصل الأمطار. هذا الورق الثقيل فى عنابر جوفه مئات المغازل، وفى دأب تنتج الألياف. فى المكسيك وزامبيا السيسال قطنهم الذى ينسجون منه قماشهم. والسيسالة فوق صدر الصحراء ساكنة كالجمل فى حالة وجد. لعلها فى ضوضاء مغازلها التى لا تتوقف أبدا، تجتر حكمة الصمت»[٢٧].

فى هذا الوصف الذى يتجسد فيه الموصوف حيا، وقد اشتبكت حياته بفيض من المعرفة والتأملات، تنهض السيسالة فى الوعى كما تنبثق أمام الأعين وهى تفيض بالحياة والحكمة.

وهذا أيضا ما نجده فى وصفه «الفلسفة التين الأفقية»[٢٨] كما يقول عنوان فصلها، أو فى «حديث الزيتونة إلى أقدام البدو»[٢٩] حيث:

«آلاف النبت الصغير تتربى فى الظل فى مرحلة الحضانة، لتعرض للشمس بعد ذلك، ثم تضم إلى شجرة أم مع عشرات ومئات أخرى حولها، كالجراء حول الكلبة. تقابلك وأنت داخل أصوات آلاف الشجيرات. لها شقشقة كعصافير الغروب فى الدوحة. داخل الظل لها أصوات مسرسعة. وفى الشمس تغلظ الطبقة، وحول الأم تتكتم أصواتها لأنها ترضع. وإن أنت أرهفت أذنك سمعت شخربة اللبن. طواجن أو متارد كمتارد الفتة. بكل طاجن عشرون أو ثلاثون بذرة، فإذا ما

شدت حيلها واستقام عودها، وضربت الدموية فى وجناتها، نقلت فرادى فى أوان فخارية، أو فى أكياس رخيصة مخرمة من النايلون تتفق مع تضخم الإنتاج، وعندما تزول عنها غربة الوحدة، تخرج إلى المنشر لتضم بعدها إلى الأم. تتعلق بشدى من أثدائها، وللأم مئات الأثداء. ليس أمتع من منظر فراريج الزيتون فى أصصها وهى ترضع من أثداء الزيتونة الأم، وأنت تسمع الشخربة الداخلية والحرارة المشعة تدفئ المكان»[30].

فى هذا الوصف الحاذق للزيتونة، نعرف لا طريقة نموها وحدها، وإنما تاريخها وعلاقاتها بالبشر والحيوان من حولها، ونوعية المناخ الذى ينمو فيه على مدى هذا الساحل الغربى من أرض مصر، ونعرف أيضا من بقية الفصل مدى الفرص المضيعة التى يمكننا بها أن نستفيد من هذه الشجرة فى تحقيق كفايتنا من ثمرها وزيتها، وفى تحقيق الاستقرار لبدو الساحل.

ولا يقل الاهتمام بالحيوان فى هذا الكتاب عن الاهتمام بالنبات فيه، فهو مولع بوصف «سرب الحمير يتوقف ليشرب من تجمعات ماء المطر، والمعيز والوز والدجاج، والجحش يطأطئ رأسه بين أيدى العربات المرفوعة إلى السماء، كالحصان يشب»[31]. أما الغنمة «فهى الحرفة الأساسية هنا. هى ثروة الساحل الغربى وقوام حياته. ولم تقم مشروعات السدود وحفظ التربة العضوية من أن يجرفها السيل إلا من أجل هذه الغنمة طعاما وشرابا. نصف مليون رأس غنم تنجب مائتى ألف سنويا. منها مائة ألف أنثى تضاف إلى الثروة والإنجاب. ومائة ألف حولى ذكر يمكن أن تساق داخل البلاد، وأن تمدها بثلاثة آلاف طن من اللحم سنويا. تساهم فى توفير العملة الصعبة وفى ملء كروشنا المسحورة الشهيرة. ومائة ألف رأس من المعيز البلدى تدر اللبن، وأربعون ألفا من الجمال»[32]. لكن أكثر الحيوانات أهمية فى هذه البقاع هى حمير التهريب. وهى غير حمير التتريب التى نعرفها فى الريف، لأن حمار التهريب يعرف مسالك الجبال الوعرة وحده، ويجتاز الحدود بلا جواز سفر. والحمار الذى أحال جدران الحدود الوهمية المفروضة على منطقتنا إلى جدران مثقوبة يعد فى هذه المنطقة ثروة «لأنه جالب الثروات»[33]؛ ما أن تهل قطعانه على المنطقة حتى يكون مقدمها إيذانا بالحركة فى المكان كله. وهى حركة فى المكان وحركة فى الزمان فى وقت واحد، تكشف عنها متغيرات أحماله عبر الزمن. انظر إليه يصف مقدم جموعه:

«وفجأة صك سمعنا صوت كالرعد والحسوم. هزيم مقلوب مستضام إررر أو جررر لم نتبين. واندلعت زوبعة هائلة من التراب وأعاصير ركض هائل مخيف يهز الأرض. قطيع من الحمير الوحشية محملة بلا حمارين. حمير محملة بلا ناس، حمير مستثارة تركض بالغريزة وبالغيرة وبالغاية والمصير، ولا شئ فى العالم يوقفها. أورطة من الحمير ظهرت فجأة من جانب الجبل المائل خلف السلوم. اندفعت كمياه السيل إلى فوق. والارتفاع كالانحدار يزيدها إصرارا وقوة وحمية»[34].

هذه الحمير هى عصب حياة خمسة آلاف حى فى السلوم، لا عمل لهم ولا حياة إلا التهريب.

وأجمل ما فى هذه الحمير أن حيواتها ومصائرها هى مرآة لحيوات البشر فى هذه المنطقة من العالم، وأن ما تحمله على ظهورها علامة على تغير عاداتهم واحتياجاتهم وأنماط معيشتهم، وأن تمردها على الحدود تعبير عن تحديهم للواقع المفروض عليهم. إنها تعصف بهدوء دؤوب بالحدود المفروضة، فهى «حمير مدربة

تخترق الحدود بلا حدود. تذهب محملة وتعود محملة، وبنات صغيرات فوق الحمير يدخلن ويخرجن بلا حدود. وماذا يفعل رجال الحدود والحدود مترامية آلاف الكيلومترات؟»[٣٥]. وهى ترفض عجز الحكومة عن شق الطرق كذلك، فتخلق هى شرايين الاتصال بين الشقيقين العربيين عبر ثقوبها فى الحوائط المفروضة قسرا: «ألف طريق عبدها التهريب. عشرات الدروب والمدقات الصحراوية إلى كابتزو وجغبوب وطبرق؛ وإلى السلوم والشبيكات وبرانى ورأس الحكمة فى الشريط المصرى. وخطوط المواصلات كلها تشترك وهى تدرى أو لا تدرى»[٣٦]. ولا تخلق الحمير شبكة مواصلاتها البديلة لطرق الحكومة فحسب، ولكن حياتها البديلة وقوانينها المغايرة التى تفل كل قوانين الحكومة. فما أن تصادر الحمير وتباع بالمزاد حتى «تشترى على الفور وبالأثمان العالية، يشتريها أصحابها أنفسهم. وتصدر القرارات ببيع الحمير فى الإسكندرية، لتبعد عن أرض النشاط، فتشترى على الفور. يشتريها أصحابها أعينهم. ولو عرضت الحمير فى الهند أو الصين لاشتراها أصحابها، وعادت للعمل فى الحدود المترامية الممتدة من البحر إلى السودان»[٣٧]. هنا يعرض علينا عبدالفتاح الجمل صورة من جدل العلاقة الأزلية بين المصرى والحكومة، كل منهما فى واد والصراع بينهما سجال، وللإنسان دائما الانتصار على حكومة لم يخترها، وإنما فرضت عليه كالمقادير التى تعلم أن يدرأ شرورها بطريقته.

تشكل الرحلة الثانية من مرسى مطروح إلى سيوه عام ١٩٧٣ عبر مدق الاسطبل، والمعنونة «أزرع النخلة فى صدرى»[٣٨]، محورا متعامدا على رحلة الساحل الشمالى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨ يصنع حرف (T) مع الرحلة الأولى، لكن التعامد الجغرافى لا يحول دون إبراز التوازى البنائى بين الرحلتين وبين التاريخين، رحلة ما بعد النكسة التى توشك أن تكون نوعا من التشبث بالذات والاعتصام بالجغرافيا من غدر التاريخ، والتغلغل فى الروح المصرية لاستنهاضها والالتجاء إليها، ورحلة ما قبل الطوفان الذى فتح الانفتاح بواباته فزلزل الواقع الاجتماعى كله، وأطاح فى نهاية الأمر باستقلال الإرادة واستقلال القرار، وقلب المعايير فأصبح العدو صديقا والشقيق عدوا. وهذا التوازى يكشف لنا عن نفسه منذ الفصل الأول فى الرحلة الثانية «بير النص»؛ حيث يستبدل بمقابر العلمين فى الرحلة الأولى الحكاية التاريخية التى تستحيل فى بنية النص إلى نبوءة، والتى جرت قبل خمسة وعشرين قرنا أثناء غزوة قمبيز عندما تنبأ كهنة آمون بأن الغزوة لن تعمر وأن قمبيز ينتظره سوء المصير:

«وأراد قمبيز أن يلقن الجميع درسا. من طيبة سير جيشا قالوا إن تعداده خمسون ألفا. بعد سبعة أيام وصل إلى الواحة الخارجة ومنها تزود بالمئونة والأدلاء. ثم يمم شطر سيوه لتحطيم آمون بمعبده وكهنته. وبين الواحتين أقاموا للراحة والطعام. وأرسل آمون عاصفة رملية دفنتهم كما هم بربطة المعلم»[٣٩].

هنا يستحيل الموت الذى كان حقولا مزروعة بالشواهد فى بدء الرحلة الأولى إلى نبوءة بانتصار الحياة التى دفنت الغزاة فى جوف الصحراء فى مطلع الرحلة الثانية. واستمر «رع الكبير ذو الطوق البرتقالى يوزع نظراته الحانية على واحة آمون»[٤٠]، أى سيوه التى تقدمها لنا الرحلة الثانية.

وتقدم لنا معها «الكوميديا الإلهية المصرية» أو المهزلة السياسية المصرية التى توطىء الدين للحاكم أو توظفه فى تبرير الحكم حتى لو كان الحاكم أجنبيا كالإسكندر الذى مضى فى مدق الاسطبل إلى معبد آمون، حيث نصبه كهنته إلها من نسل آمون العظيم. هذه المهزلة التى يتوهم فيها الكهنة أن استيعاب المستعمر داخل بنية التصورات المصرية شكل من أشكال انتصار مصر المهزومة

عليه، هى نبوءة الكتاب بالمهزلة الكبرى التى كانت تدور على أرض الواقع أثناء قيام عبدالفتاح الجمل برحلته تلك التى انتهت بعد ذلك بسنوات نهاية مماثلة لتلك التى قدمها لنا فى أمثولته عن الإسكندر وكهنة آمون. ودعاها لمرارة المفارقة بالكوميديا الإلهية المصرية، التى يبدو أنه جاء إلى عمق أعماق مصر ليكشف عن قانونها الذى أخذ يتخلق من جديد فى الواقع السبعينى الكئيب. لكن هذا الإدراك المؤلم المورث للألم سرعان ما تخففه على القارئ تأملات النص فى النخلة فى فصل الرحلة الأخير «أزرع النخلة فى صدرى» الذى تبدو فيه تلك الشجرة المثقلة بعبق التاريخ والأساطير نبراسا لأمل ما فهى:

«شجرة الفردوس والجنة عند الفراعنة، شجرة المعرفة الواردة فى سفر التكوين، التى نقشها الملك سليمان على جدران هيكله، وحفرها الإغريق على نقدهم. الشجرة التى لجأت إليها مريم البتول فى مخاضها وهزتها فأسقطت عليها رطبها والجنى. الشجرة التى صنع العرب من ثمرها معبودا أقاموه فى الكعبة، وكلما أتى المحصول الجديد أكلوا معبودهم القديم. الشجرة التى دفع كل من ثبت أنه اقتلعها ربع كيلو من الفضة حسب شريعة حمورابى»[41].

هذه النخلة التى يكرس عبدالفتاح الجمل الفصل الأخير من رحلته لكل ما يتعلق بها فى الثقافة الأنثروبولوجية والمعتقدات الشعبية والدينية، ويقدم لنا فيه طقوس الحياة اليومية التى تنهض على نواتها وجمارها وسعفها وتمرها تستحيل فى نهاية الأمر إلى استعارة، ورمز للحياة الثرية المترعة بالعطاء. فـ :

«لا شئ فى النخلة يذهب هدرا. النخلة لا تعرف الهباء. النخلة التى تجعل من خدها للإنسان مداسا، ومن قلبها الجمار له طعاما وشرابا سائغا ومشبعا، يطلق روحه كالحمامات من أبراجها، ومن جسدها مأوى وملبسا ومعبرا ووقودا ونارا ودفئا، ومن أطرافها أدوات، مفردات توشى بفيء الزخارف من يومه المزغلل بالضوء الباهر، ومن سعفها حمى وطقوسا وظلالا وغناء وحجابا واقيا، ورجما بالغيب، واستشفافا للمخبأ. ألا أيها السامرى، أزرع النخلة فى صدرى!»[42].

وقائع الجدل بين السخرية والاستبداد

يقدم لنا النص الإبداعى التالى (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا)[43] نوعا من الكتابة الجديدة التى تشارك (آمون وطواحين الصمت) بعض قسماتها، ولكنها تبلور لنا جنسا مغايرا من الكتابة التى نضجت على نيران مرحلة السبعينيات العصيبة. فقد ظهر الكتاب فى يوليو عام ١٩٧٩، بعد عامين من مظاهرات يناير ١٩٧٧ وزيارة القدس المشؤومة، وبعد أن بلغت تغيرات الانفتاح الضارية ذروتها، فقلبت القيم والمعايير وأطاحت بالكثير من الرواسى القديمة، ووسعت الهوة بين الأغنياء والفقراء وأتاحت للفساد أن ينمو ويتعملق. فى هذا المناخ السبعينى المقبض كتب عبدالفتاح الجمل كتابه الصغير هذا، وافتتحه بكلمة ابن المقفع الشهيرة «صاحب السلطان كراكب الأسد، الناس تهابه، وهو لمركبه أهيب»[44] حتى لا تفوت دلالات العمل السياسية القارئ الفطن. وإن كان من العسير أن تفوته هذه الدلالات، لأن (وقائع عام الفيل) هى فى حقيقتها وقائع الجدل المستمر بين السخرية، وهى سلاح الشعب المصرى الأثير فى النيل من حكامه، والاستبداد الذى لم يعان منه شعب كما عانى الشعب المصرى على مر العصور. لكن هذا التصور للكتاب هو التصور البادى له، الذى يطل على القارئ للوهلة الأولى. وهناك تصور آخر

أشد عمقا وأكثر أهمية هو الذى طرحه بدر الديب بشئ من الحصافة والمراوغة فى مقدمته القصيرة الجميلة للكتاب. وهو تصور ينطوى ضمنيا على رؤية الكتاب بوصفه جزءا من عمل أكبر، وهذا ما أود أن أطوره هنا.

يقول بدر الديب فى مقدمته:

«أنا أحب أن أسمع ما يكتبه عبدالفتاح الجمل. وقراءتى له أقرب إلى السماع من القراءة. وهذا أول ما أنصح به القارىء ولكن عليك أن تحترس وأنت تقرأ. فأنت بحاجة إلى مهارة كمهارة العازف وهو يلعب هذا الجزء الشقى الفكه الحلو من السيمفونى أو السوناتا. وأقصد به السكيرزو. ولست أستسلم للتشبيه، ولكنى أحس أن عبدالفتاح الجمل يكتب دائما فى روح السكيرزو الموسيقية. نغم حلو، ولكنه سريع متقطع قصير، يثب إلى قلبك، ويثبت ويربت عليك، فإذا به كالأظفار الحادة، يجرح، وقد يسيل دما. ولكنه على أية حال سيترك أثرا حتى ولو اندمل. ولست أستطيع أن أزعم لنفسى أننى أعرف بوضوح لماذا أشبه كتاب «عام الفيل» بأنه حركة من قطعة موسيقية، وكأنما هناك حركات تسبقه وتلحقه، أو لماذا أشعر بحركة السكيرزو بالذات»(٤٤).

هذا التحليل الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه يقدم وصفا حاذقا للعمل وللغته الأدبية المتميزة، ينطوى على تصور المضمر فى هذه المقدمة، وضع بدر الديب يده عليه، بحس الفنان، وحدس الناقد، وأود تطويره هنا. لأن هذا الكتاب هو حركة السكيرزو فى معزوفة عبدالفتاح الجمل أو سيمفونيته الإبداعية التى تتكون من أربع حركات متكاملة ومبلورة لعالم متماسك من النغم والرؤية والمعنى. كانت حركته الأولى هى (الخوف)، وهى حركة سريعة طويلة فى قالب السوناتا، وجاءت حركته الثانية (آمون وطواحين الصمت) من النوع البطىء الأقرب ما يكون إلى قالب الأغنية Song-like بما فيها من تأملات وولع بالتعبير، وها هى حركة السكيرزو السريعة المرحة ذات النغمات والمقاطع القصيرة (إذ يتكون «وقائع عام الفيل» من ٦١ مقطعا قصيرا سريعا) التى تسبق الحركة الرابعة والأخيرة (محب)، وهى حركة طويلة تكرارية Rondo سريعة ومترعة بالحيوية، كما سنجد فى تناولنا لها بعد قليل.

بهذا التصور أعود إلى الحركة الثالثة، السكيرزو، فى سوناتا أو سيمفونية عبدالفتاح الجمل الإبداعية، وهى (وقائع عام الفيل). وتنطوى كلمة Scherz الألمانية أو Scherzo الإيطالية على عدد من المعانى التى تربطها لغة بالفكاهة والسخرية والتهكم والمرح، وهذه كلها من خصائص الكتاب. لكن استخدام الكلمة الاصطلاحى فى الموسيقى، الذى يعود إلى مطلع القرن السابع عشر، يربطها أيضا بالتألق والنصاعة النغمية Brightness. وهذه الخاصية هى التى تطورت فيما بعد لتصبح نوعا من الحركة الموسيقية فى السوناتا أو السيمفونية أو الرباعيات الوترية أو حتى نوعا من المقطوعة الموسيقية المستقلة أو الرقصة البطيئة Minuet التى أدى إسراع إيقاعاتها إلى تحويلها إلى سكيرزو ومنحها مكان الحركة الوسطى أو ما قبل الأخيرة من السوناتا على أيدى هايدن وموزار ثم بيتهوفن الذى يعده الجميع الأب الفعلى للسكيرزو كما نعرفها الآن؛ حيث تكتسى فيها لمسة المرح والسخرية قدراً كبيراً من المهارة الراقصة والعمق والجدية. وقد جعل بيتهوفن السكيرزو الحركة الثالثة فى سوناتاته ذات الحركات الأربع، واحتفظ بإيقاعاتها المرحة والسريعة، وإن منحها دورا مهما وعلى درجة كبيرة من العمق والجدية فى البنية الموسيقية للعمل الذى اكتسب على يديه طابعا دراميا ملحوظا(٤٥).

هذا الطابع الدرامى المترع بالحركة والحيوية، الذى يمتزج فيه العمق والجدية بالفكاهة المرحة والسخرية

اللاذعة المرة، هو منهج الكتاب فى التعامل مع موضوعه؛ وهو الخوف من الاستبداد أو الخوف والاستبداد. والسخرية هنا هى مبضع الجراح الذى يحيل الكلمات إلى مشارط حادة ماضية تصل إلى قلب الداء دون أن تحس لها بوجع، فلها القدرة على أن تسرقك، وكلنا «سارقانا السكينة»، من لامبالاتك ومن هذه «الأنامالية» المنتشرة والمسيطرة على الواقع العربى برمته فى زمن ردئ. ويتكون الكتاب من إحدى وستين فقرة تتتابع فى إيقاع سريع حاد بادئة بنهيق حمار جحا الذى ترويه لنا اليمامتان الواقفتان على غصن صفصافة، ومنتهية بضراط الحمار وبكلمة «طظ» المصرية التى تلخص عالماً كاملا من التحدى والحكمة واللامبالاة. وبين البداية والنهاية نتعرف محنة جحا فى عالم اجتاحه التتار وتولى الحكم فيه تيمورلنك الأعرج الذى أطلق فيلته تعيث فى أسواق البلد وحقوله فساداً. فعام الفيل الذى يبدو أنه يشير إلى الإحالة القرآنية عن فيل أبرهة والطير الأبابيل التى ترميه بحجارة من سجيل، يحيل فى النص إلى فيلة تيمورلنك التى لم تنزل عليها أية حجارة بالرغم من اللعنات والدعوات التى أطلقها الضحايا فى صمت وخنوع ذليل، فـ«الصوت سلاح العرب الباتر» (٤٦).

وجحا الذى يعرف أن الفيلة سامت الناس العذاب يقف فيهم واعظا: «أيها المسلمون: احمدوا الله تعالى واذكروا فضله، أن خلق الأفيال بلا أجنحة، فلو أن الأفيال طارت، لهبطت على سطوح بيوتكم، فخرت فوق رؤوسكم» (٤٧). ولكن الناس لايدركون حقيقة لغة جحا، لأن شفرة هذه اللغة الخاصة قد غابت عنهم، وكلما عجزوا عن فك رموزها زادهم جحا، بتيمورلنك ومن خلاله، عسفا علهم يتمكنون من فك الشفرة، وطالب السلطان بتزويج الفيل لأن كل قرية لايكفيها فيل واحد. فالكتاب كله بحكاياته التى تستخدم النص الشعبى الساخر عن حكايات جحا لتحيله إلى أداة للفكاهة وإلى وسيلة لكشف الغمة عن عيون الأمة التى أصابها العمى فلم تعد تدرك أن عليها أن تجابه عسف السلطان الذى يفرض عليهم أحكامه الجائرة كل يوم. صحيح أن جحا لايستهدف الموعظة، لأنه يتعامل مع الموقف من منظور المشارك فيه الغارق فى قلب مشاكله، وليس من منظور المراقب المتعالى الذى يبغى النصح، أو يسعى إلى ضرب المثال. جحا الذى يدخل مع استبداد تيمورلنك أكثر من سجال، ويحرص على الخروج منه منتصراً مهما كان الثمن لايلبث أن يورط نفسه ويورط القرية معه فى آليات قهر الذات، إلى الحد الذى يعجز فيه عن الرد عن تلك الأحجية المنطقية التى ينتهى بها الكتاب، فتعود اليمامتان للتعليق على ماحدث وتكتمل الدائرة بنهيق الحمار المجلجل كما بدأت به، كأنها تنتهى بنوع من إخراج اللسان لكل ما حدث، ومن تجاوز للألم والمرارة والنابعة من الإرغام الذى يحسه جحا فى تجربته مع تيمورلنك؛ حيث تؤكد كل انفلاتة من أنشوطة الموت المحومة حول عنقه مرارة تجربة الوجود ذاتها.

ومغامرة عبد الفتاح الجمل فى هذا الكتاب مغامرة فى اللغة وباللغة فى المحل الأول، لأن الكلموت لا ينفصل عن الناسوت فى عالمه، ولايتبدى أحدهما إلا من خلال الآخر. وهى أيضاً مغامرة فى التعامل المرح الساهر مع البنية الشعبية للحكاية التى لاتستخدم الرمز، ولكنها تبلور من خلال مفارقاتها المتراكبة عالما ثريا بالإحالات. لأن حكايات النص ومقاطعه المتتالية ذات دلالات واضحة لارمز فيها ولا إيهام. مع ذلك، فإن مضمون الكتاب، كما يقول بدر الديب:

«ليس مضمونا بسيطا، بل وليس مضمونا واحدا فقط يمكن صياغته أو الاطمئنان إلى معرفته. إنه مضمون متلون متعدد المستويات. يعطى فى دفعات قصيرة، وكأنها حقن تسحب الدم من القلب، وتدفعه فيه على التوالى. وإذا كان هذا وصفا عاما لمضمون الكتاب، فإنه فى الحقيقة أقرب إلى أن يكون

وصفا لأسلوبه. وهذه القربى بين المضمون والأسلوب هى التى تجعل الكتاب عملا فنيا فريدا وصلبا. لا يستطيع النقد بسهولة أن يصرفه أو يفكه إلى أحكام أو تفسيرات. فلن تكون هذه الأحكام أو التفسيرات إلا ملاليم ممسوحة لا تشترى شيئا من معنى الكتاب أو قيمته»(٤٨).

وهو فى هذا المجال أقرب إلى دور السكيرزو فى السوناتا، يلعلع فى مرح صاخب سريع، ويمهد فى الوقت نفسه للحركة الأخيرة من عمل عبدالفتاح الإبداعى المكون من أربع حركات، وهى ذروة الحركات كلها (محب).

محب وفسيفساء العالم الريفى

تشكل (محب) ، وهى ذروة إنجاز عبد الفتاح الجمل الإبداعى، والحركة الرابعة والأخيرة فى سوناتا الجمل الإبداعية، عودة من نوع جديد إلى عالم الحركة الأولى، عالم القرية التى جسدتها روايته الأولى (الخوف)، ولكنها عودة تسعينية فى مقابل التناول السبعينى فى الرواية الأولى. لأن البنية الروائية فى (محب) تختلف كلية عن بنية (الخوف) بالرغم من الملامح المشتركة بين عالمى الروايتين، ووحدة المكان ـ قرية محب ـ الذى تقدمه لنا الروايتان. بل ظهور عدد من الفضاءات والشخصيات التى تعرفناها فى الرواية الأولى من جديد مثل عوض شتا الذى ينام وهو سائر فى (الخوف)، والذى يعمل فى المدينة من الفجر إلى منتصف الليل، ويغلبه النعاس عندما تضع زوجه الطعام أمامه فتأكله القطط (٤٩) ، والذى كان ضحية أول مواجهه مع الكلاب فيها، ومثل ياسين الفران الذى كان يخرج فى ضحى القرية إلى فرن المدينة (٥٠) ، ومثل قهوة يوسف وغير ذلك من الفضاءات والشخصيات التى يتخلق عبرها نوع فريد من الجدل التناصى بين العملين.

لكن اختلاف الزمان، زمان الكتابة لا زمن القص، من السبعينيات فى (الخوف) إلى بداية التسعينيات أو أواخر الثمانينيات، هو السر فى التغير الجذرى الذى انتاب البنية وجعل كل رواية علما على مرحلة معينة فى تطور الشكل الروائى نفسه . فالتناظر بين بنية العالم الروائى وقوانين الواقع الاجتماعى الذى يصدر النص فى سياقه، وإن لم يصدر عنه، من الأمور المهمة فى تناولنا لكل رواية منهما.

والفرق بين صدور العمل فى سياق زمنى معين وصدوره عنه يحتاج إلى توضيح، لأن الأول يتعلق بزمن الكتابة والسياق الذى يكتب النص فيه ويترك بعض بصماته الفنية عليه؛ أما الثانى فيتعلق بالزمن الذى يتخلق داخل النص سواء أكان زمن الحكايات المروية فيه أم الزمن الذى يشغل شخصياته. وهذا الزمن فى الروايتين يوشك أن يكون زمنا خاصا مستعادا من طوايا الذاكرة فى أغلبه، وإن تجنب فى الحالتين التحديد الزمنى الذى يضعه فى تاريخ بعينه، بالرغم من وجود إشارات تاريخية عديدة فى النصين. والزمن الذى كتبت (محب) فى سياقه هو زمن التسعينيات الذى تشظى فيه الواقع العربى وتفتت، بعد أن انقلبت الذات العربية على ذاتها نهشا وصراعات وإحنا. وازدحم الواقع العربى بالحروب الأهلية وافتقر إلى المشروع وإلى الرؤية . ومن هنا، طرحت الرواية عن نفسها البنية الخطية فى الزمن، وهى البنية التى بلورتها (الخوف)، لأن الزمن الذى كتبت فى سياقه (محب) هو زمن الركود وانعدام الهدف والمراوحة فى المكان. ولهذا كان الركود والمراوحة فى المكان هو ميسم البنية الروائية فى (محب) التى تعد واحدة من روايات المكان بلا نزاع. ولأن المكان هو البطل، لم يعد النمو الخطى فى زمان عماد البنية الروائية، بل تراكم القص وتجاور الشظايا . وعمدت الرواية إلى طرح الوجود فى مكان أمام الوجود / الحركة فى الزمان أساساً للبنية الروائية . ومع فقدان مركزية الزمن وسيطرة المكان، يفقد

البطل مبررات وجوده ويتحول إلى عشرات الشخصيات العارية من البطولة، فالرواية معرض شخصيات ونماذج بشرية .

وتتكون (محب)، كالحركة الأخيرة فى السوناتا أو السيمفونية، من ثلاث حركات مرقمة، الأولى والثانية طويلتان (٦٠ صفحة ثم ٨٣ صفحة) . أما الثالثة (١٨ صفحة)، فهى أقرب إلى التقفيلة Coda القصيرة أو المقطع الختامى من اللحن. فى الحركة الأولى «محبيات١» وهى مقسمة إلى أقسام عدة معنونة، يستهل النص الحكاية بـ «فى سيرة محب» (٥١) المروية بضمير المتكلم الذى تتحدث فيه محب عن نفسها بنفسها، فيتحول المكان إلى راوى النص ومحدد منظور الرؤية فيه. و «محب» القرية كـ«محب» الرواية معتزة بأصلها المتواضع، لا اعتزاز الفخور الذى يصعر خده للناس ، وإنما كاعتداد مصر بنفسها برغم بساطة حالها. فهى لم تحظ كجارتيها «الشعراء» و«طريطر» (٥٢) بانتهاك الفرنساوية حرماتها، وتخليفهم علامة تلاقحهم مع نسوتها فى الجينات المسؤولة عن عيون البنات الزرق وشعرهن الأصفر وبشرتهن البيضاء. وهى تتأسى على ذلك، ولكنه تأسى الفقير الذى يحس فى قرارة نفسه بأنه أفضل من الغنى؛ حيث تشعر «محب» بالفخر لأنها حافظت على شرفها من الانتهاك، وأن افتقار بناتها لجمال الشعراويات يضعهن فوقهن درجة لا دونهن. ألا تحكى لنا «محب» ذاتها كيف صرف رجالها «بشربة مية» عسكر الفرنساوية عن قريتهم، لأنه:

«حينما قدم نابليون غازيا، نزل بجنوده إلى جارتى الشعرا وقرية طريطر، وتواترت أنباؤه قبل أن يصل، أن جنديه يعلق قبعته على باب البيت من بيوت الشعراوة وهو يدخل، حتى تريث الشعراوى عن دخول بيته، لأن الخواجه سوف يخلف له ما فيه القسمة. ولما وصل نابليون بجنده إلى ساحتى، وجد رجالى يصطفون فى القيظ بالقلل المنداة خارج مناسجهم، فافتر ثغره، ومضى بجنوده رأسا إلى دمياط الثغر. وليت رجالى ما فعلوا، إذن لكان لنسائى شعور الشعراويات وزرقة عيونهن، ولما بارت بنت من بناتى» (٥٣).

هذا النوع من التأسى المبطن بالترفع هو مفتاح تلك البنية الروائية التى تلجأ إلى منهج التعبير بالمفارقة من حيث هى أداة لكتابة عالمها. وتعتمد على الجدل بين المعلن والمضمر فى بلورتها تلك البنية الاجتزائية أو الإبيسودية التى تتراكم فيها الجزئيات والصور والأحداث والحكايات بمنطق استيعاب الجغرافيا للتاريخ، واستيعاب المكان للزمن، بصورة يتخلق بها من هذا الاستيعاب والجدل عالم مترع بالثراء .

فالرواية تقدم لنا فى حركتها الأولى «محبيات ١» (٥٤) جولتها العريضة فى عالم القرية من خلال لقطات حادة سريعة ومباشرة، معتمدة على تقنيات الروندو Rondo فى الجزء الأول من الحركة الأخيرة فى السوناتا، وتختار من بشره وحكاياته عشرات الجزئيات والتفاصيل التى تضعها بجوار بعضها وبعض فى فسيفساء ريفية عريضة فياضة بالرهافة والشاعرية والسخرية والحركة. تنتقى فيها الجزئيات والتفاصيل بعناية ماهرة، وتقدمها بعين محبة حانية، وجارحة فى صدقها معا، لا فرق عندها بين الثور الضخم الذى ينادى صاحبه بخواره الذى يهز القرية ياحماااى (أى يا أحمد)، والحاج أحمد، كبير عائلة الزوايدة الذى جرع زجاجة الدواء جملة بدلا من التقسيط طلبا لعاجل الشفاء، فمات (٥٥)، أو بين عم عبده العملاق الأعمى الذى لا يحلو له أن يقيل إلا على باب بيته متعمدا تصعير عضوه العظيم فتتنادى بصفاته النسوة وتتغامزن (٥٦) ، وعم رخا القنفد الخفير الذى يخاف الخروج وحده فى الليل (٥٧)، أو بين عبد الموجود الخفير المسطول الذى «تقل العيار» ذات ليلة ثم عاد من قريته الشعرا ليعبر الجسر فى ليلة

مقمرة فاتجه بدراجته إلى ظل الجسر بدلا من الجسر فسقط في الترعة[٥٨] ، وابن الذوات طه أبو إسماعيل الذي يبدد في آخر زاده[٥٩]، أو بين عبد الوهاب بخيل القرية الذي بخل بجهد حماره في النهيق الجامع والنط على الإتان فخصاه بشعره من ذيل حصان السوالمة [٦٠] ، والجلادي الذي سقطت جاموسته في بير الساقية فانتقل فجأة من مصطبة المالك إلى قعر القفة، وقال لامرأته يوما فلفلي الرز وسآتيك بسمك مشوي، فلما عاد دونه بدأ النكد، وإذا بقطة تهبط عليهم من السطح المجاور وفي فمها ذكر بط محمر، فبسا القطة فتركت البطة وانصرفت، فأسرعا يأكلان وينبسطان قبل أن يتبين له صاحب[٦١] ، أو بين قبيلة الحنانوة التي تحتكر السمسرة في الحمير [٦٢] ، ومن مزين القرية الصموت المترفع القليط الأسطى محمد الذي يعاشر في خياله أجمل جميلات رأس البر في امرأته القبيحة بعد أن يطرح على وجهها فوطة وهو يتمثل نموذجه الذي اصطفاه [٦٣] ، أو بين ياسين الفران ابن ياسين الفران الذي خصص فرنه للسمك وحده، واستن طريقة لانتقاء ثلاث سمكات صغيرة يبدلها في الصواني على طول اليوم حتى تنتهي في آخره سمكات كبيرة مشبعة له هو وزوجه وابنه، ومحمد شتا الذي يعمل في دكان الحاج عبده هندام وأقبلت عليه امرأة مائعة شايلة قفة، وبابتسامة عريضة سلمت عليه وسألت عن زوجه وابنه بالاسم، وطلبت طلباتها من الرز والعدس والسمن والزيت والعسل والطحينة والزهرة والصابون حتى امتلأت القفة، ثم انصرفت واعدة بأن تدفع فيما بعد، فقيد أمام الحساب، وكان كبيرا، «امرأة شايلة قفة» [٦٤] ، أو بين حفيظة الرداحة اللهلوبة التي تركت رضيعها في رعاية أخيه الطفل حتى تذهب لدكان هندام، فجاء الأطفال وأخذوا يدلقون التراب في فم الرضيع المفتوح حتى مات، [٦٥] والإمام الشيخ عبد الحميد الذي يبالغ في التأني ويصر على ختم القرآن كله في رمضان [٦٦] .

هذه النماذج المتنوعة التي يحكي لنا الكاتب حكاياتها باختصار وإيجاز في حوالي عشرين صفحة، ويرتب هذه الحكايات في نسق تشكيلي أقرب إلى الفسيفساء الصريحة الجميلة يخلق من علاقات التجاور منطقا يولد به المعنى دون الإفصاح المباشر عنه، وهو يحكي لنا عن بيوتها وحيواناتها ومشاكلها فنعرفها جميعا حتى كأننا عاشرناها زمنا طويلا، هي مدخلنا إلى عالم هذا الجزء الأول من الرواية، أنه نوع من البانوراما العريضة التي تتراكم فيها الجزئيات وتتجاور للإفصاح لا عن صورة القرية في سكونها ، وإنما في حركتها، وتشابك علاقاتها، وتراتب مكاناتها ، وجدل رؤاها. بصورة نتعرف فيها شر الأطفال وقسوتهم، وسذاجة الكبار ومكرهم، ونتعرف حياة «محب» اليومية ومناسباتها الخاصة من رمضان إلى أحداث الانتخابات إلى مقدم عمال التراحيل السنوي لبناء السد الترابي، ومن طقوس التعاون الجمعي، بين فقرائها دون أغنيائها، في الملمات كسقوط جاموسة في البير، أو اندلاع حريق في أحد الدور، أو إعادة بناء الدار المنكوبة من جديد؛ إلى طقوس الرغبات السرية والممارسات الجنسية وقد هتك الصغار أسرارها بشقاوة لذيذة في ليالي الجمع. ويتصل حبل السرد في بقية هذا الجزء من الرواية ليكشف لنا بمنطق اللقطات السريعة القصيرة نفسه عن عالم القرية كله بصراعات أفراده الصغيرة كالصراع بين إبراهيم العرباني والدسوقي البدويهي وقد استحال أولهما إلى رومل وتقمص الآخر تشرشل الذي يعلق صورته على باب دكانه [٦٧] ، وبلعب صغاره الذي ينتهي بمأساة غرق أحدهم والتسليم بها [٦٨] ، وباحتفالات مولد سيدي أبي المعاطي وطقوس سامره الشعبي وفرقة الجوالة [٦٩] ، وبمحاولة الصبية عقب البلوغ مسافدة الجاموسة [٧٠] ، وبالصراع من أجل الذود عن شرف حسناء القرية حينما يعاكسها فتية القرية المجاورة [٧١] ، وبقدرة كفيف القرية المدهشة على التمييز بين ألوان القماش من ملمسه[٧٢]، وبحيوات كل حيوانات القرية من الحلزون إلى السمك إلى البهائم وحتى قطرة الندى [٧٣].

بهذه الطريقة، تتخلق كتابة القرية لا الكتابة عن القرية، الكتابة التى تستنهض كل القرى التى فى داخلنا وتبعث فيها الحياة، لتعانق قرية «محب» وتنبض خبراتها المخزونة تحت جلد الحياة فيها. لأن ما تقدمه (محب) هى كتابة القرية ذاتها على الورق فى صور وتشكلات، وإحالتها إلى بناء فنى له فى بعض الأحيان حضور تشكيلى مبهر، وبنية صرحية تكتسب كل جزئية من جزئياتها جمالها الفريد واستقلالها التشكيلى والدلالى. فكل جزئية من الجزئيات الصانعة لهذه الفسيفساء الصرحية العريضة تقدم لنا لوحتها المستقلة. انظر مثلاً إلى تصويره قرية محب وهى تتحدث عن خفيرها:

«عم رخا الخفير ذو الساعد الأبيض المصفر كساق الجوافة. إنه الحارس الليلى اللقطة، إذ يحرسنى من داخل بيته لا يبرحه. لا يقرب سريره أثناء نوبة عمله، بل يظل طوال الليل على قرافيصه، وظهره إلى الحائط يكب وينعس، تحت الرف الذى يصبر فوقه طربوشه الأسود الميرى ذا النحاسة النمرة، تشع كلما هبت نسمة، وحركت لسان اللمبة الصاروخ» (٧٤).

هذا المشهد من الرواية يعلق عليه الناقد التشكيلى فاروق بسيونى قائلاً:

«نجد أننا هنا أمام لوحة كلوحات رمبرانت قاتمة معتمة، يسقط الضوء فيها من مصدر واحد على عنصر أو عنصرين، فيلتمعان كبؤرتى ضوء فى عتمة قاتمة، وكأنما حوار تراجيدى بين الضوء والقتامة نقيضه، يضفى على الأشكال برغم بساطتها حسا تعبيريا عاليا» (٧٥).

لكن أهم ما فى هذا الحوار التشكيلى بين الضوء والعتمة فى الصورة، هو أنه شديد الملاءمة للحالة النفسية والتعبيرية التى يقدمها لنا النص عن هذا الخفير الذى يخاف الخروج وحده فى الليل بلا أنيس، والذى يتنافى عمله مع طبيعته، حيث: «لا يجرؤ، يخاف هو الخفير المسلح، ويصطك جسمه كله، وشعر رأسه يقف حتى سموه عم رخا القنفذ» (٧٦). هذه الصورة القوية الباهرة عن المأزق الإنسانى لم يكن باستطاعة فنان له حس عبدالفتاح الجمل وحساسيته إلا أن يلفها بالعتمة الرامبرانتية الدالة، كأنها منتزعة من لوحة «الحرس الليلى» المشهورة لرامبرانت. فى هذه العتمة ينطق التوتر بين آليات الجبر والضرورة وقد فرضت على طبيعة عم رخا البشرية هذا المأزق الذى لا خلاص منه، فاستحال إلى إنسان واقع فى شرك لا يملك الانفلات منه، بل لا مناص له إلا إحكامه حول نفسه كل ليلة، وتستحيل العتمة إلى دفقة ضوء باهر تلف الموقف وتسطع به.

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى من الرواية أو الحركة الثانية فيها، وأطول حركاتها جميعاً، «محبيات ٢» (٧٧)، سنجد أن بداية هذا القسم بالحديث عن ساعة القرية البيولوجية التى تتجاوب دقاتها كل فجر مع صياح الديكة تؤذن بتغير إيقاع السرد وتبدل بنيته. فبدلاً من لقطات القسم الأول السريعة الغاصة بالتفاصيل، التى لا تعير الزمن اهتماماً كبيراً، نجد أن هذا القسم يبدأ بالزمن ويختار لنا مجموعة من القصص أو الحكايات التى يبلور عبرها عدداً من التنويعات التفصيلية العذبة على اللحن الرئيسى الذى صاغته الحركة الأولى، وتبلوره الرواية كلها من خلال محبياتها الثلاث. لكن تنويعات هذه الحركة على اللحن الرئيسى لا تلتقط لوحات الحركة الأولى وتسرد لنا تفاصيل إضافية عنها بل تختار تنويعات جديدة عليها من شخصيات ومواقف مغايرة ترجع عبرها أصداء لقطات سريعة سابقة، وتثرى اللوحة الفسيفسائية الصرحية كلها بالمزيد من الجزئيات والتفاصيل. فثراء النص فى هذه الرواية باذخ إلى حد لا يقبل التكرار، فالإيجاز والوظيفية من عناصر القص فى هذا العمل الروائى الجميل.

وتبدأ أولى هذه التنويعات بالعودة إلى طفولة الراوى أو صباه وهو يرتع فى ملكوت الطبيعة الريفية، وتتصل حباله بحيواناتها وفراشاتها وقطرات الندى فيها، وتستهويه تحولاتها الباطنية. وتوشك هذه العودة، فى مستوى من مستويات المعنى، أن تكون عودة إلى طفولة الوعى ذاتها، أو طفولة البشرية، لا طفولة الراوى وحده. وفى النص راويان: أولهما هو صوت القرية نفسها وهى تحكى عن نفسها، وثانيهما هو صوت المؤلف/ الراوى الذى لا يروى لنا عن القرية كما هى الحال مع المؤلف/ الراوى، ولكنه يقطر لنا خبرته المعرفية ومعرفته قصا عن القرية، أو وعيه الذى يتشكل بها وفيها. فالنص نفسه يقول عن هذا الراوى الفريد إنه: «كلما كبر، انغرزت رجله فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها، راويتنا المعتمد الذى يغطس ويقب كلما غذذنا فى السير»[٧٨]. لكن هذا الراوى سرعان ما يدرك فى حواره مع خاله حدوده باعتباره إنسانا قاصرا عن إدراك أسرار الطبيعة، أو الدخول إلى ملكوتها، فقصوره هذا هو سر قسوته غير المقصودة التى ضيعت منه مفتاح الدخول إلى قلب الطبيعة وإلى كنه أسرارها[٧٩]. وقصور الإنسان إزاء غنى الطبيعة الفادح هو أحد مستويات المعنى الفلسفية فى هذا العمل الروائى الجميل، وهو سر امتلائه بالتناقضات.

لأن الفصل التالى من هذا القسم يوشك هو الآخر أن ينطوى على عودة إلى طفولة التاريخ البشرى الذى بدأ بالصراع بين قابيل وهابيل؛ حيث يقدم «أبو فصاده»[٨٠] كيف يتخلق الصراع بين الإخوة وتحتدم فصوله، وكيف تتغير المصائر والمقادير بتبدل طبيعة الحياة فى القرية واختلاف إيقاعاتها. ولأهمية ما يؤسسه، فإن هذا الفصل بما يتضمنه من رؤى ودلالات ومن تغيير فى طبيعة البنية السردية التى تنحو إلى الخطية وتتأمل دور الزمن، هو أطول فصول هذا القسم، بل أطول فصول الكتاب قاطبة. ويحتل على صعيد البنية وآليات توليد المعنى مكانة محورية فى العمل كله الذى يجعل أحد همومه الأساسية معرفة المسارب التى يتسلل منها الصراع فيقضى على ما فى العالم من سلام وتساوق وهارمونية، ويحل القبح مكان الجمال. والفصل التالى له «زفاف الملائكة»[٨١]، يواصل رحلة الاكتشاف الدامية القاسية العذبة معا. فنرى كيف يتعايش القبح والقذارة مع الموهبة الفنية والحس الرهيف، وكيف تدب جرثومة الفساد بين الزوج وزوجه كما دبت من قبل بين الأخ وأخيه. ثم ينتقل بنا الفصل التالى «أبوهبط»[٨٢] إلى تبلور الصراع بين الأب وابنه وكيف تتولد الكراهية بينهما، وتمتد ألسنة نيرانها الكريهة فتشعل الحرائق فى كل شئ، فلا يوحد بينهما مرة أخرى إلا الموت. فى هذا الفصل تكشف القسوة البشرية عن وجهها القبيح بطريقة تقشعر لها الأبدان من قسوتها، ولكنها مكتوبة بحيدة وبرود نادرين. فالكتابة السردية فى هذا النص لا تنطلق من أى حكم أخلاقى على الشخصيات، لأن فهمهما يسع كل شئ برحابة صدر وسعة حلم لا نظير لهما. ويأخذ الصراع بعده الاجتماعى والسياسى فى «ظهرة الهبلة ومدام عزيزة الفرنساوية»[٨٣]، وبعديه التاريخى والخرافى الذى ينوش الميتافيزيقى فى «الأحمر والأخضر»[٨٤]، وبعده الاقتصادى فى «فشار محب»[٨٥]. وهكذا، كلما تقدمنا فى قراءة فصول هذه الحركة الثانية الباذخة من الرواية اكتشفنا بعداً آخر من أبعاد هذا الصراع الإنسانى وازداد إحساسنا بقصور الإنسان الذى تزداد فداحته كلما ازدادت رغبة الإنسان فى التغلب عليه.

وحتى تخفف الرواية علينا فداحة هذا الاكتشاف، فإنها تبدأ حركتها الأخيرة القصيرة، أو تقفيلتها Coda بمدخل ساخر أقرب ما يكون إلى نغمات السكيرزو عن الحمار المعجبانى الذى يتبختر براكبه الأكرش فى إيقاع صاجات العرقسوس، حتى إذا ما صادف زبلة فى الطريق أخذ يتشممها بشره شارب التعميرة «جابدا النفس تلو النفس، يختل التوازن، وينكب الأكرش مترجرجا»[٨٦].

وبهذا الكب تكرس هذه التقفيلة طقس إبعاد الإنسان عن عالمها و«دلفه» خارجها، حتى تخلص «محبيات ٣»(٨٧) كلية لعالم الحيوان والنبات والطير، وتعود إلى مفردات الطبيعة التي تشكل جانبا مهما من حياة «محب»، وتساهم بدور أساسي في صياغة عالم المعنى في نصها، فالبنية الثلاثية التي بدأت باللقطات القصيرة السريعة التي يمتزج فيها المكان بالحيوان والإنسان لتجسد لنا بانوراما العالم الريفي وتبلور إيقاع حركته، ما لبثت أن ركزت القسم الثاني علي حركة الإنسان في الزمن، وتعامله مع الفضاء والحيوان والنبات. وأحالت منطق جدل المتجاورات الذي انتهجته الحركة الأولى في الرواية إلى منطق البناء الدرامي الذي يستخدم السخرية ببراعة تنأى بأي موقف إنساني عن المباشرة أو الرؤية الواحدية. ثم كان من الضروري أن تفرد حركتها الثالثة والأخيرة لسيطرة المكان على الإنسان، أو بالأحرى لتكريس ديمومة المكان في حالة من الوجود السرمدي المكتفي بذاته دون الإنسان، الذي ينطوي على منطق مغاير للمنطق الذي كشفت عنه الحركة الثانية، ومفسر لأسرار تلك الديمومة التي تعيشها «محب» أو تحافظ على جوهر الحياة فيها. فالاهتمام بالكشف عن سر هذا التناسق أو التساوق الذي يسري في حياة نبات القرية وحيواناتها ويشكل من خلالها معزوفة كونية تتكشف لنا ملامح حكمتها العميقة التي تزري بحماقة الإنسان وتستحيل حوارات كائناتها إلى مرآة تنعكس عليها فداحة صراعاته. لذلك، كان لجوء هذا القسم إلى القص الذي تمتزج فيه آليات السرد الواقعي باستراتيجيات الأمثولة الرمزية التي ترجع أصداء قصص الحيوان ومنطق ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وتخلق من هذا المزيج صيغة سردية جديدة تؤكد مغايرتها الصيغتين اللتين سادتا في القسمين الأولين من الرواية. إن المغايرة هي سبيل هذا النص للتكامل والوحدة. فوحدة هذا النص العضوية لا تنهض على التماثل أو التكامل الظاهري ، وإنما على المغايرة التي تتوطد بها علاقة الجزئيات عبر الجدل المستمر بينها.

واحتدام هذا الجدل على صعيد البنية بين القسمين الأخيرين، يقابلة نوع آخر من الجدل الذي يعتمد على التكامل بين القسم الأول من ناحية والقسمين الأخيرين من ناحية أخرى، لأن «محبيات ١» تنطوي بشكل ما على ما في «محبيات٢» و «محبيات٣» معا، بالرغم من التعارض الحاد بين هذين الأخيرين، الذي كان الفصل بينهما في قسمين أو حركتين نوعا من فض الاشتباك بينهما، وتأكيد طبيعة وحدتهما التي تنهض على التفاعل والمغايرة، فمنطق البنية الموسيقية للعمل، هو الذي يفرض هذا الفصل كنوع من تأكيد طبيعة التوليف بين المتناقضات في الحركة الأولى من معزوفة «محب». فربما لو لم يتبلور هذا الاستقطاب الواضح بين «محبيات٢» و«محبيات٣» لما اكتشف القارئ جمال التوتر الخفي بينهما في «محبيات١» التي يحتاج عند الفراغ من النص العودة إلى قراءتها من جديد، كما هو الحال دائما مع المعزوفات الموسيقية من هذا النوع. ولا يتجسد التمايز بين القسمين الأخيرين من النص من خلال طول أولهما وقصرالثاني فحسب، ولكن من خلال اختلاف بنية القسمين وتناظرهما. فإذا كانت «محبيات٢» تتكون من أربعة عشر فصلا معنونة، تنقسم بالتالي إلى أقسام أصغر مرقمة يتراوح عددها بين قسم واحد و ١٤ قسما، باستثناء القسم الأول الذي آثر أن يستخدم العناوين بدلا من الأرقام؛ فإن «محبيات٣» تتكون من نصف عدد فصول سابقتها ـ سبعة فصول قصيرة كلها غير مقسمة، بالرغم من أنه كان باستطاعته تقسيمها. فالفصل الواحد ينطوي بطبيعته على نوع من التتابع الذي كان يمكن تحويله إلى أقسام، كما في فصل «الجاموسة والفراشة»(٨٨) مثلا، الذي ينتقل من علاقة الجاموسة بالإنسان، أو بالأحرى اعتماده عليها في حياته، إلى علاقتها بالقراد المتوغل في منابت الحركة

من مفاصل الأفخاذ، إلى استخدام الفراشة قرنها مكانا للوقوف عليه، واتخاذ أبى قردان ظهرها مكانا مفضلا لاسترخاءته، بينما يحط هدهد تحتها لالتقاط دودة حية من روثها. وهو تتابع كان من الممكن تحويله إلى أقسام مرقمة، كما فى معظم فصول «محبيات٢» .

لكن الرواية تضفى منطقها الخفى على كل جزئيات النص، وتجريه فى ثنايا البنية لعلة أساسية. فقد قسمت مالا ينقسم فى كثير من الأحيان فى «محبيات٢» لتكشف لنا عما فعله الإنسان بنفسه وحياته، وتجسد لنا عجزه وصراعه وإخفاقاته؛ بينما تعمدت عدم تقسيم أى من فصول «محبيات٣» لتبلور ملامح ما يمكن تسميته بمنطق الاعتماد الكونى المتبادل بين المخلوقات. ومن هنا كانت وحدة الفصل وجها من وجوه وحدة الكون، بينما كانت انقساماته فى «محبيات٢» مناظرة لعجز الإنسان عن إدراك هذه الوحدة، ناهيك عن تحقيقها فى علاقاته مع نفسه ومع الآخرين. بهذا المنطق النابع من بنية العمل باعتبارها كلا يمكننا قراءة القسم الأخير من الرواية على أنه أنشودة صوفية أو فلسفية خالصة فى التسبيح بوحدة المخلوقات وكمال الكون. تكشف فيه لوحة «الجاموسة والفراشة» عما فى هذا المنطق من شمول عجيب يتجلى ألقه فى أقل كائناته خطرا، وتبرز «هذه هى المسألة»[٨٩] أهمية الألم فى إحكام سيطرة هذا المنطق الذى لا يقل دوره عن دور اللذة أو البهجة أو الفرح، وتكشف عن جدل السكون والحركة وعلاقات القوة والسيطرة فى هذا المجال. فسل النخلة السامقة الذى يغزغز الغراب حينما يحط فوق بلح النخلة المحدد، لا يدفعه عن بلحها بقدر ما يعلى قيمته لديه حتى تزداد متعته به. فما أضأل شكواه من سلاءة النخلة التى تحمى بها جمارها إذا ماقورنت بشكوى القرد من البشر أو شكوى الحمار الرقيق من شيخ الخفر البدين الذى يهظه بجسده الثقيل كلما استعاره من صاحبه لسحابة يوم فى البندر، وعلاوة على ذلك يتركه يتضور جوعا طوال النهار. أما اليمامة، فقد قالت للصفصافة وهى تحاورها وقد حطت الحمامة على الزيتونة المجاورة تسمع فى «الحدق يفهم»[٩٠] : لماذا ابتدع الإنسان السجن وهو أبشع ماقام على الأرض من بناء ؟ فترتبط الصفصافة الحكيمة فى ردها بين السجن والتعذيب والتاريخ والذاكرة وبناء الحضارات. لكن «ثورة الغربان»[٩١] ترد على تعليق الصفصافة فى نوع من الطباق الموسيقى «الكنترابونط» بإصرار سربها على انتزاع أحد أفرادها الضحية من أيدى البشر فى هجوم عسكرى منظم وجسور لدفنه، ألم يلقن الغراب جدهم الأكبر قابيل درس الدفن؟ أما من فاته التقاط الجدل الدال بين الفصلين، فإن انفلاتة «حصان الملاحة»[٩٢] العارمة من نير العبودية التى يرتبط فيها مقدار الفول فى العلف بمواعيد العمل المرهق فى الملاحة كفيل بأن يعيده إلى الوعى بجدل المتناقضات السارى فى ثنايا القسم كله، قبل أن يرده الفصل الأخير «إماء»[٩٣] إلى وحدة الكون من جديد فى اعتماد الزهرة على النحلة، الشغالة، لنقل حبوب اللقاح إليها، واعتماد النحلة بالتالى على رحيقها الذى تجمعه لغيرها وقد جعلت العمل قانون الحياة عندها، بينما ينبهها ذكر النحل إلى العدالة وعن الاستغلال، استغلال الإنسان النحل وسلبه عسله، وعن ضرورة الإضراب والتحرر من تلك العبودية، وسرعان ما يكتشف الحرس الملكى للخلية هذا المارق الذى يثير القلاقل فينقض عليه ويقتله فى لمحة البصر، حتى تعود الشغالات وقد أسدلن على أعينهن غمائمهن ليدرن فى الساقية الأبدية كثيران السواقى المعماة.

بهذه النهاية الرمزية القاتمة تنتهى رواية (محب) ، وتنتهى معها معزوفة عبد الفتاح الجمل الإبداعية الجميلة، هذه النهاية المؤسية التى تردنا من جديد إلى البداية لنقرأ من جديد لعل هذا العالم الأدبى الساحر ينفتح أمامنا على معان ودالات أخرى، وهو بلاشك ثرى بالدالات التى تمنح نفسها للقارئ مع كل قراءة

جديدة، لأنه باستطاعتنا أن نعيد قراءة هذا القسم الأخير من «محب» باعتباره مرآة للقسم السابق عليه، تبرز لنا بنصاعة منطقها قتامة الصورة فى «محبيات٢» . وباستطاعتنا أيضا قراءة (محب) فى جدلها وتفاعلها مع النصوص الثلاثة السابقة، فكل عمل من أعمال هذا الكاتب المتميز يستحق أكثر من قراءة، وأكثر من وقفة، وأكثر من مجرد دراسة وداعية عاجلة، أرجو أن تعكف الحركة الأدبية عليها، فى قابل الأيام، علها ترد لهذا الكاتب الكبير بعض دينه الكبير الذى سيظل يثقل أعناقنا جمعا مالم ندرسه الدراسة التى يستحقها. وما لم نضعه فى المكان الجدير به، حتى تستقيم الحركة الأدبية، وتتخلص من بعض ما بها من خلل خطير .

هوامش وإشارات

(١) بدر الديب، هذه الرواية، (محب) ، القاهرة روايات الهلال، ١٩٩٢، ص ١٦٦ .
(٢) بدر الديب ، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
(٣) بدر الديب ، تحية وداع وتذكير بالقيمة : **عبد الفتاح الجمل عبقرية بلاغية وأدبية متفردة**، مجلة **إبداع** السنة ١٢ ، عدد ٣، مارس ١٩٩٤، ص ١٨ .
(٤) بدر الديب، المرجع السابق، ص ١٧ .
(٥) عبد الفتاح الجمل، **الخوف**، **القاهرة**، مطبعة عبده وأنور أحمد، ١٩٧٢ .
(٦) **الخوف**، ص٥ .
(٧) **الخوف**، ص١٣ .
(٨) **الخوف**، ص٧ .
(٩) **الخوف**، ص١٣ .
(١٠) **الخوف**، ص٢٦ .
(١١) هذا عنوان أحد النصوص التراثية القديمة عن الكلاب .
(١٢) **الخوف**، ص٥١ .
(١٣) **الخوف**، ص٩٨ .
(١٤) **الخوف**، ص٩٩ .
(١٥) راجع ، **الخوف** ، ص ١٠٥ ـ ١١٦.
(١٦) **الخوف**، ص١١٥ .
(١٧) **الخوف**، ص١١٦
(١٨) راجع الفصل الثانى عشر من الرواية، **الخوف**، ص ١١٧ ـ ١٢٣ .
(١٩) عبد الفتاح الجمل ، **آمون وطواحين الصمت**، **القاهرة**، **الهيئة المصرية العامة للكتاب**، ١٩٧٤ .
(٢٠) **آمون وطواحين الصمت**، ص ١٥٩ .
(٢١) بدر الديب، ندوة مع النقاد حول **آمون وطواحين الصمت**، نشرت فى (**الثقافة الجديدة**)، عدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٦٧ .
(٢٢) بدر الديب ، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢٣) **آمون وطواحين الصمت** ، ص ٧ ـ ١٣ .
(٢٤) راجع، **آمون وطواحين الصمت**، فصل «**الضبعة تفك الخط**»، ص ١٤ ـ ١٩ .
(٢٥) **آمون وطواحين الصمت**، ص ١٥ .
(٢٦) **آمون وطواحين الصمت**، ص ١٦ .
(٢٧) **آمون وطواحين الصمت**، ص ٢١ .
(٢٨) راجع، **آمون وطواحين الصمت**، ص ٣٢ ـ ٣٤ .
(٢٩) **آمون وطواحين الصمت**، ص ٤٤ ـ ٥١ .
(٣٠) **آمون وطواحين الصمت**، ص ٤٩ .
(٣١) **آمون وطواحين الصمت**، ص ٦٨ .

(٣٢) آمون وطواحين الصمت، ص ٧٢ ـ ٧٣.
(٣٣) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
(٣٤) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٢.
(٣٥) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
(٣٦) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٤.
(٣٧) آمون وطواحين الصمت، الصفحة السابقة نفسها.
(٣٨) آمون وطواحين الصمت، ص ٩٠ ـ ١٥٧.
(٣٩) آمون وطواحين الصمت، ص ١٠١.
(٤٠) آمون وطواحين الصمت، ص ١٠٧.
(٤١) آمون وطواحين الصمت، ص ١٤٨.
(٤٢) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥٧.
(٤٣) عبد الفتاح الجمل، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
(٤٤) بدر الديب، «مقدمة لا تتم»، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٥ و ٦.
(٤٥) للمزيد من التفاصيل عن هذا الجانب الموسيقى راجع Perct A. Scholes, **The Oxford Campanion of Music**, Tenth Edition (Oxford, Oxford University Press, 1972), p.p. 926&964.
(٤٦) وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٧٣.
(٤٧) وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٣٣.
(٤٨) بدر الديب، مقدمة لا تتم، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ١٢.
(٤٩) الخوف، ص ٥٣.
(٥٠) الخوف، ص ٨٥.
(٥١) راجع محب، ص ٦ ـ ١٩.
(٥٢) هذه القرى الثلاث، محب والشعرا وطريطر، هي قرى حقيقية في محافظة دمياط.
(٥٣) محب، ص ٧.
(٥٤) محب، ص ٥ ـ ٦٢.
(٥٥) راجع محب، ص ٨.
(٥٦) راجع محب، ص ٩.
(٥٧) راجع محب، ص ٩.
(٥٨) راجع محب، ص ١٠.
(٥٩) راجع محب، ص ١٠.
(٦٠) راجع محب، ص ١١.
(٦١) راجع محب، ص ١٥.
(٦٢) راجع محب، ص ١٦.
(٦٣) راجع محب، ص ١٩.
(٦٤) راجع محب، ص ٢٢.
(٦٥) راجع محب، ص ٢٨.
(٦٦) راجع محب، ص ٢٩.
(٦٧) راجع محب، ص ٣٣.
(٦٨) راجع محب، ص ٤٠.
(٦٩) راجع محب، ص ٤٥.
(٧٠) راجع محب، ص ٤٦.
(٧١) راجع محب، ص ٥٠.
(٧٢) راجع محب، ص ٥٥.
(٧٣) راجع محب، ص ٦٤ ـ ٦٦.
(٧٤) محب، ص ٩.
(٧٥) فاروق بسيوني، محب رؤية تشكيلية: الفن والأدب يتبادلان الموقع، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٤٠.

(٧٦) محب ، ص ٩ .
(٧٧) محب ، ص ٦٣ ـ ١٤٦ .
(٧٨) محب ، ص ٣٠ .
(٧٩) محب ، ص ٦٩ .
(٨٠)راجع محب ، ص ٧٠ ـ ٨٠ .
(٨١)راجع محب ، ص ٨١ ـ ٨٦ .
(٨٢)راجع محب ، ص ٨٧ ـ ٩٦ .
(٨٣)راجع محب ، ص ٩٧ ـ ١٠١ .
(٨٤)راجع محب ، ص ١٠٢ ـ ١١٠ .
(٨٥)راجع محب ، ص ١١١ ـ ١١٨ .
(٨٦) محب ، ص ١٤٨ .
(٨٧)راجع محب ، ص ١٤٧ ـ ١٦٣ .
(٨٨)راجع محب ، ص ١٤٩ ـ ١٥٠ .
(٨٩)راجع محب ، ص ١٥١ ـ ١٥٣ .
(٩٠)راجع محب ، ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .
(٩١)راجع محب ، ص ١٥٦ ـ ١٥٧ .
(٩٢)راجع محب ، ص ١٥٨ ـ ١٦٠ .
(٩٣)راجع محب ، ص ١٦١ ـ ١٦٣ .